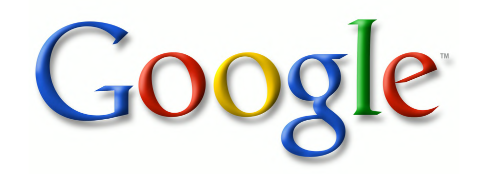



HARVARDIANA
ET
VE RI TAS
ACADEMIA IN NOV ANG
CHRISTO ECCLESIAE

VIDA Y OBRAS

DE

DON DIEGO VELAZQVEZ

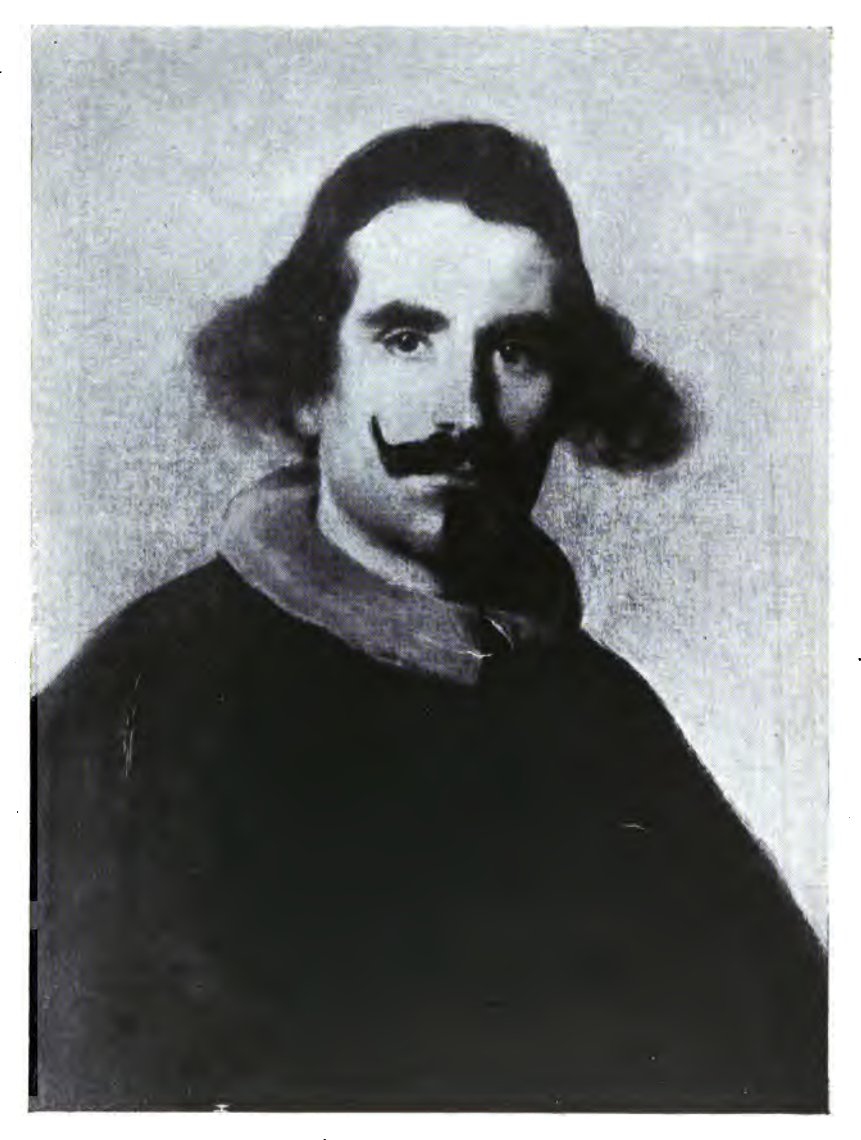
OBRAS DEL MISMO AUTOR

	Pesetas.
APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA CARICATURA. . . .	2
LÁZARO (casi novela), segunda edición..	3
DE EL TEATRO, *(Lo que debe ser el drama)*.—Memoria leída en el Ateneo de Madrid, segunda edición.	1
LA HIJASTRA DEL AMOR (novela), tercera edición. . .	4
JUAN VULGAR (novela), tercera edición.	3
EL ENEMIGO (novela), tercera edición.	4
LA HONRADA (novela), con ilustraciones de José L. Pellicer y José Cuchy..	4
DULCE Y SABROSA (novela)..	4
NOVELITAS..	3,50
CUENTOS DE MI TIEMPO.	3,50

EN PREPARACIÓN

VALDELLANTO (novela).

MUSEO DEL VATICANO



VELÁZQUEZ POR ÉL MISMO

, Clement y C.ª

VIDA Y OBRAS

DE

DON DIEGO VELAZQVEZ

POR

JACINTO OCTAVIO PICON

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
Carrera de San Jerónimo, núm. 2

1899

Est. tip. de Ricardo Fé, calle del Olmo, 4. Teléfono 1.114

AL LECTOR

De dos maneras son las vidas que se escriben de los grandes hombres: una reservada á los historiadores ó críticos de alto vuelo, para quienes no tiene secretos la investigación ni obscuridad el discurso; otra á la cual basta el modesto propósito de que el vulgo pueda admirar lo que apenas conoce. Quien suponga que me he atrevido á lo primero, será injusto: á quien reconozca que he procurado lo segundo, quedaré agradecido.

Cuanto se sabe de la vida artística y condición social de Velázquez, procede primero de lo que en sus libros dejaron Pacheco y Palomino: después, de los documentos debidos á la diligencia de don Ramón Zarco del Valle y de los trabajos de erudición y crítica de don Pedro de Madrazo. No hay más antecedentes: estos son los que todos los biógrafos se ven obligados á repetir tomándolos unos de otros, sin poder añadir cosa nueva.

Sobre tales bases han escrito muchos extranjeros y

españoles; pero lo de éstos anda disperso en memorias, discursos y papeles periódicos, y lo de aquéllos no se ha traducido: de donde resulta que no hay en España libro fácilmente asequible que narre la vida y describa las obras de nuestro gran pintor. Sea este el primero, pues cuando los grandes no acometen las empresas preciso es contentarse con la labor de los pequeños.

Otra consideración me ha movido á componerlo. En lenguas extrañas se han dedicado á Velázquez obras extensas notabilísimas: en español, trabajos de mérito singular, pero cortos; así, que la opinión extranjera ha circulado más que la nuestra, y como nadie consigue dominar el conocimiento de lo ajeno, y menos en arte, donde sólo se comprenden ciertas cosas habiendo nacido entre ellas, sucede que aun los más ilustres y perspicaces publicistas de otras naciones, han incurrido en ligerezas ó errores. Quién dice que el *Cristo crucificado* del Museo del Prado, es imagen teatral y lúgubre, ó que tiene mucha sangre; quién niega que sean de mano de Velázquez las figuras del cuadro de la *Vista de Zaragoza;* otros le atribuyen lienzos medianos en que no puso pincelada; escritor hay que al hablar de *Las Lanzas* le supone la ruin malicia de haber pintado zafios á los holandeses y gallardos á los españoles; no falta quien acepte por auténticos cuadros como la pequeña *Reunión de retratos* del Louvre, y hasta se ha llegado á echar de menos en Velázquez cualidades que poseía en alto grado. Bueno es contribuir á que tales cosas no se crean. Justo es confesar, sin embargo, que la gloria de Velázquez debe más á la crítica extranjera que á la española.

Imaginando que así debe hacerse en un trabajo de

vulgarización, me he abstenido casi por completo de análisis y consideraciones de carácter técnico; procurando, no la explicación de cómo pintaba, sino el reflejo de la impresión que producen sus obras.

Vago recuerdo de ellas será lo poco bueno, si hay algo, que contengan estas humildes páginas. Pronto á reconocer mis errores, no aspiro á más satisfacción que la de traer á la memoria una de nuestras glorias más grandes en estos días tristes, cuando todas parecen muertas.

Madrid, 1899.

MUSEO DEL PRADO



LOS BORRACHOS

Fotog. M. Moreno

I

ANTIGUA CULTURA Y DECADENCIA ESPAÑOLA.

ESPAÑA, desde el tiempo de los Reyes Católicos, hasta que nuestra cultura murió sofocada por el espíritu centralizador de la monarquía absoluta y la intolerancia religiosa, fué con relación al estado general de la época, un pueblo tan civilizado y progresivo como la Inglaterra y la Alemania de ahora. Italia era más artística, Francia más fastuosa, ninguna potencia hubo más ilustrada que España. En tanto que el Aretino, dice despreciativamente, que los pobres son *los insectos de los hospitales,* Jofre funda en Valencia el primer manicomio que ha existido en el mundo; y Pedro Ponce de León y Juan Bonet, enseñan á leer y escribir á los sordo-mudos: mientras la Sorbona de París, llama á la imprenta *arte maldito* y manda quemar á Roberto Estienne, por haber puesto números arábigos á los versículos de la Biblia, nuestro cardenal de Burgos, dice que *por mucho que escribiera para alabar el arte de impresión de libros no acabaría nunca;* y poco después el embajador de España en Roma

ruega al rey *que no se deje arrebatar el privilegio de la creación de imprentas, y que recabe la independencia y libertad del invento, desde el doble punto de vista de la industria y del derecho:* mientras la universidad de Lovaina hace la primera lista de obras prohibidas, dando á los papas la idea funesta del *Indice,* aquí se exime á los impresores de toda clase de tributos, y las Cortes declaran libre la entrada de libros en España. A mediados del siglo XVI tomó tal vuelo entre nosotros la enseñanza, que en Galicia las Ordenanzas de Mondoñedo castigaban con tres años de destierro á los padres cuyos niños no iban á la escuela; se prohibía que pudieran ser alcaldes los que no sabían leer y escribir; y en Madrid se multaba en dos mil maravedís al hombre cuyos hijos no iban al estudio municipal, con lo que se procuraba secularizar la enseñanza, evitando que la juventud acudiese á las cátedras de los frailes. En la España de aquel tiempo brillaron Alonso de Córdova, cuyas tablas astronómicas se usaban en Italia; Vasco de Piña, que calculó las declinaciones del sol para la isla de Santo Domingo; Luis Vives llamado á Oxford, por el rey de Inglaterra, para que instruyese á su familia; Alonso de Santa Cruz, descubridor del arte de trazar mapas, que hoy lleva el nombre de Wright; Fernán Pérez de la Oliva, que intentó descubrir el telégrafo magnético; (1) Guillén, que inventó la brújula de variación· Diego de Zúñiga, que defendió el sistema copernicano cuando lo rechazaba Europa entera; Juan de Urda-

(1) *Obras del maestro Fernán Pérez de Oliva.* Segunda edición. Madrid, 1787.



neta, que inquirió la causa de los ciclones; Pedro Núñez, que construyó el micrómetro llamado *nonius*, apenas perfeccionado en tres siglos; Rivero, que inventó las bombas de metal para achicar el agua de las naves; Jerónimo Muñoz, que calculó las trayectorias de los proyectiles; Juan Pérez de Moya, que vulgarizó el estudio de las matemáticas; Rojas, cuyo astrolabio usaba Galileo; Juan Escribano, que inició la aplicación del vapor como fuerza motriz; Rojete, catalán ó gallego, pero de fijo español, que construyó el primer telescopio, llegando á tener doce, entre ellos uno cuya lente convexa medía veinticuatro pulgadas de diámetro, por lo cual, Sirturo llama á la construcción de telescopios *arte hispano;* Martín Cortés, que descubrió el polo magnético antes que Libio Sanuto; Pedro Ciruelo, que redactó el primer tratado de la ciencia del cálculo; doña Oliva Sabuco, que escribió la *Filosofía de las pasiones* antes que Alibert; el admirable médico Juan Huarte, precursor del moderno positivismo; Andrés Laguna, que creó un jardín botánico en Aranjuez antes que lo hubiera en Montpellier y en París; Fernández de Oviedo y José de Acosta, (1) por quienes Humboldt ha dicho que los españoles fueron los fundadores de la física del globo. Francia é Inglaterra estuvieron un siglo aprendiendo de nuestros marinos el arte de navegar; Holanda y Portugal no hicieron sino seguir nuestras huellas; la gran República de Venecia, única potencia que estaba en condiciones de hacer tanto como nosotros, consideró con

---

(1) *El P. José de Acosta y su importancia en la literatura científica española*, por D. José Carracido. Madrid, 1899.



estrechez de miras el descubrimiento del Nuevo Mundo: *Mare nostrum* podían decir todas las naciones latinas contemplando el Mediterráneo: sólo España se atrevió á exclamar contemplando el Océano, *¡Plus Ultra!* Nuestra grandeza no fué como vulgarmente se cree exclusivamente militar. En ciencias y artes hubo, á pesar de la Inquisición, hombres eminentes y gozaron algunos tanta libertad, que Francisco de Villalobos, médico de la Reina Católica, pudo decir sin que le viniera perjuicio, frases tan arriscadas como esta: *Yo no hablo con teólogos: y si los filósofos se acogen á ellos harán como los malhechores que se acogen á la Iglesia*. Puede, en fin, afirmarse, que desde Fernando V é Isabel I, hasta la muerte de Felipe II, no hubo problema científico que no se iniciase ó hallara eco en España, ni varón ilustre en materia de ciencias que no estuviese en relación con nuestra patria (1).

Tras tanta grandeza vino la decadencia, siendo todos culpables de ella, la monarquía por absorbente, el clero por fanático, la nobleza por ignorante y el pueblo por holgazán y envilecido. Cuesta gran trabajo creer los desaciertos, torpezas é indignidades en que incurrían todas las clases del Estado, durante los reinados de aquella funesta dinastía que comenzó en una pobre loca y acabó en un desdichado imbécil. Pasó como un sueño, costosa manía de grandezas, la gloria militar de Carlos I: tras los males engendrados

(1) *Apuntes para una biblioteca científico-española del siglo XVI*, por D. Felipe Picatoste. Madrid, 1891.—*Estudios sobre la grandeza y decadencia de España*, por el mismo. Madrid, 1887.

por la ambición y el despotismo, vinieron la estéril crueldad de Felipe II por conservar lo adquirido, la devoción relativamente mansa con que Felipe III imaginaba merecer del cielo lo que no sabía procurar en la tierra, y subió por fin al trono aquel Felipe IV á quien sus cortesanos llamaban *Filipo el Grande,* pero de quien nadie se acordaría hoy si no le hubiese retratado Velázquez.

El amante de María la comedianta y Margarita la monja, sin ser hombre de mala índole, fué detestable rey: nacido acaso para que en él se mostrase de qué modo ciertas instituciones tuercen y bastardean la condición humana; porque así como las alturas de la Naturaleza causan el vértigo, en las cumbres sociales la tentación triunfa de la voluntad y la lisonja sofoca la virtud.

Felipe IV, fiándolo todo y descansando de todo en sus privados, á la mañana iba de caza, á la tarde ponía rejones, y de noche buscaba en los camarines del Retiro y en las celdas de San Plácido aventuras con que olvidarse de que los tercios morían de hambre en los Países Bajos y Portugal se alzaba independiente.

No quedó por entonces en el país manifestación de actividad que no se debilitara ni sentimiento que no se bastardease. El espíritu religioso inspirador de *Los nombres de Cristo* y *El símbolo de la fe* produjo libros como la *Ensalada hecha con yerbas del huerto de la Virgen* y *La buenaventura que dijo un alma en trage de gitana á Cristo*. Los estudios relacionados con las ciencias llegaron á mirarse con tal indiferencia que, así como Felipe III había encomendado á su confesor

la presidencia de una junta solicitada por el general Conde de Villalonga para la reforma de la artillería, Felipe IV confió á una reunión de teólogos el proyecto de canalización del Manzanares y el Tajo, los cuales piadosos varones rechazaron la idea diciendo que, «si Dios hubiera querido que ambos ríos fueran navegables, con un solo *fiat* lo hubiese realizado, y que sería atentatorio á los derechos de la Providencia mejorar lo que ella, por motivos inescrutables, había querido que quedase imperfecto».

La corrupción é inmoralidad del clero en aquellos días fué aún mayor que su ignorancia: las *Cartas* y los *Avisos* de Pellicer, de Barrionuevo y de otros curiosos, á quienes se puede considerar como predecesores del noticierismo moderno, hacen mención de multitud de clérigos presos y castigados, no sólo por robos, homicidios y asesinatos, sino por ser actores de pecados nefandos.

Rayaba la credulidad en insensatez: Andrés de Mendoza cuenta en serio que un día «en San Ginés, un fraile descalzo francisco, de grande opinión de santidad, se arrebató en éxtasis, en el cual, desde la mitad de la iglesia, fué hasta el altar por el aire, y en él se estuvo un cuarto de hora mirando el Santísimo Sacramento á vista de gran pueblo, que le hizo pedazos el hábito, á que suplió la piedad y grandeza de la señora duquesa de Nájera».

España se cubrió de conventos. En Madrid, por ejemplo, donde los Reyes Católicos, de cuya piedad no se puede dudar, habían creado sólo tres, y Carlos I no más de cinco, Felipe II fundó diecisiete, Felipe III catorce y Felipe IV otros tantos. Lo que sucedía

en las comunidades de mujeres no se puede referir limpiamente. Proceso hubo á consecuencia del cual se descubrió que las pobres reclusas llamaban al Espíritu Santo *El Quemón,* porque al arrodillarse ante el confesonario se les encendía la sangre.

El pueblo, vejado, explotado, oprimido, sin poder creer ni esperar en nadie, se envilecía en la holganza favorecida por la sopa boba, formulando luego su indignación y su escepticismo en refranes que decían: *en larga generación hay un fraile y un ladrón; nunca vide cosa menos que de frailes y obispos buenos*; *á la puerta de hombre rezador no pongas tu trigo al sol; reniega de sermón que acaba en daca; parece tonto y pide para las ánimas; fiate en la Virgen y no corras.*

El Rey, para ocultar sus pecados, hacía que profesasen muchos de sus hijos bastardos, y los caballeros ricos se arruinaban por cómicas ingertas en cortesanas, como la María Beson, *«que vino de Francia tan cargada de escudos como de enfermedades»*, ó la Antonia Infante, que usaba en la cama sábanas de tafetán negro.

Y á tal nación, tal corte. Madrid, consumido de pobreza, por cualquier pretexto ardía en fiestas. En Palacio, tan pronto se gastaban millones para recibir á un príncipe extranjero, como un bufón había de prestar dos reales para comprar confites á la reina; los soldados, sin paga, se acuchillaban en las calles, mientras llegaban las nuevas de que el francés ó el flamenco nos habían derrotado en los campos y el inglés nos había pirateado en los mares.

Felipe IV se divertía en las solemnidades de la Iglesia, en las ceremonias de Palacio, en los aposentos del teatro, en los bosquecillos del Retiro; el vulgo alto y

bajo gozaba comentando aventuras de grandes y pequeños, y el clero á todos les absolvía de todo con tal de que no sufriesen merma sus rentas ni ataque su jurisdicción.

De entre aquel envilecimiento general únicamente solía alzarse de cuando en cuando la protesta de algún espíritu valiente, magistrado, predicador ó literato que condenaba tanta vergüenza: por ejemplo, la voz honrada y atrevida del obispo de Granada, don Garcerán Albanel, que osó denunciar á Felipe IV los abusos del Conde-Duque y la pluma del gran Quevedo.—«¿Podrá uno—dice éste—ser monarca y tenerlo todo sin quitárselo á muchos? ¿Podrá ser superior y soberano y subordinarse á consejo? ¿Podrá ser todopoderoso y no vengar su enojo, no llenar su codicia y no satisfacer su lujuria?»

Mucho debió de menguar el amor á la monarquía por entonces, pues en pocos años se descubrieron y castigaron temerosas conspiraciones fraguadas por poderosos y nobles. Don Carlos Padilla y el Marqués de la Vega de la Sagra mueren en el patíbulo por intentar rebelarse contra el Rey; el Duque de Híjar, acusado de querer alzarse con Aragón, sufre tormento; del gran Duque de Osuna se sospecha que soñó con el trono de Nápoles, dando ocasión á que Villamediana dijese:

También Nápoles dirá
que Osuna la saqueó:
así lo creyéra yo
si el Duque fuera un bajá;
que no porque rico está
usurpó bienes ajenos:

antes, por respetos buenos,
fué tan humilde, que el Rey,
le dió oficio de Virrey
y aspiró á dos letras menos.

El Marqués de Ayamonte expiró en un cadalso, demostrada su intervención en aquella trama urdida para hacer á Andalucía república independiente, y por la cual se dijo:

Justamente se quería
el de Medina-Sidonia
alzar con algunas tierras,
pues que han de perderse todas.

Por último, en Cataluña, las familias más ilustres, poniéndose de parte del pueblo, se vuelven contra la Corona; y en Portugal, el Duque de Braganza, obedeciendo á las instigaciones de su mujer que le decía: «más quiero ser reina una hora que duquesa toda la vida», se hace soberano con el nombre de Juan IV. Cuáles no serían los errores del monarca, cuando Cánovas del Castillo, en sus *Estudios del reinado de Felipe IV,* dice: «Ningún punto de la historia de España parece tan averiguado como que únicamente la ociosidad, la ignorancia, el afán de goces de Felipe IV, juntamente con la ineptitud y tiranía de Olivares, su principal Ministro, fueron las causas del levantamiento de Portugal en 1640.»

Muertas las Cortes, sofocada la independencia municipal desde Carlos I, absorbida la vitalidad de las villas y ciudades por el espíritu centralizador de los privados, y menospreciado el trabajo por la engañosa abundancia del oro que venía de América, nuestro

poderío se desmoronó hasta quedar convertido en escombros lo que fué soberbio monumento. De aquellas tres palabras que simbolizaron la antigua grandeza española, *Dios* no era comprendido, el *Rey* estaba endiosado y la *Patria* estaba moribunda.

Mas á modo de consuelo para tanta vergüenza, como en resarcimiento de reinos arrebatados y humillaciones sufridas, quedaron en nuestra historia intelectual dos manifestaciones gloriosas del genio español: la riqueza extraordinaria de la producción literaria y el florecimiento de la pintura. Lope y Cervantes, Velázquez y Murillo, recuperaron para la Patria en los dominios de la belleza aquella estimación y supremacía que perdimos en lo político y material por la ineptitud y bajeza de los altos poderes del Estado.

II

RÁPIDA RECORDACIÓN DE NUESTRA PINTURA HASTA FINES DEL SIGLO XVI.

El examen de lo que fué en España la pintura hasta fines del siglo XVI no cabe aquí, ni aun hecho someramente; porque es materia que sólo para recopilar y ordenar lo que se ha escrito exigiría muchas páginas. Basta á nuestro propósito decir que según iban los reyes ganando tierras en la reconquista, á medida que magnates, nobles, abades y prelados se enriquecían, despertaba en ellos el amor del lujo, una de cuyas primeras consecuencias es el desarrollo y florecimiento de las artes: y claro está que entonces, como siempre, lo que unos hicieron por vanidad y ostentación, otros lo harían por buen gusto y delicadeza de sentimientos.

Gracias á escrituras, privilegios, donaciones, contratos y otros papeles que los investigadores laboriosos han encontrado en los archivos, se sabe que en plena Edad Media hubo aquí artistas notables cuyas obras se han perdido; abundan las referencias, ó descripciones de lo que hicieron, y aun en algunos casos

constan las cantidades que se les dieron en pago: pero la verdad es que desde don Lázaro Díaz del Valle y Cean Bermúdez hasta hoy, cuantos escritores han tratado de poner en claro los orígenes de nuestra pintura no han hecho, porque no podían hacer otra cosa, más que barajar unos cientos de nombres y repetir las mismas noticias. Muchas son las que permiten asegurar que hubo por aquellos tiempos artistas habilísimos aunque se ignora dónde aprendieron, cómo empezaron á formarse, y en qué diversas tendencias ó ideales se inspiraban. Lo único indudable es que en los siglos XIII y XIV monarcas, municipios y cabildos les empleaban á su servicio remunerándoles espléndidamente; prueba de que gustaban sus obras. Hasta en los más vulgares compendios de la historia del arte se cuenta que Julian Pérez trabajó para Alfonso el Sabio, y Rodrigo Esteban para Sancho IV; que Raymundo Torrent y Miguel Fort pintaron en Zaragoza á la manera italiana y que Juan Cesiles ajustó con una iglesia de Reus un retablo en más de trescientos florines.

Desde los comienzos del siglo XV aparecen ya artistas de cuyas obras se tiene más conocimiento, y algunas se conservan, aunque sea dificilísimo precisar el nombre de sus autores. Se sabe también que los reyes se complacían en atraer á sus cortes á excelentes pintores extranjeros: don Juan I de Castilla protege á Gerardo Starnina, florentino; don Juan II á Dello; en 1428 viene Juan Van-Eyck; Jorge Inglés trabaja para el Marqués de Santillana, y cuantos autores han estudiado tan interesante materia, hablan de Juan de Borgoña, y citan como envuelta en dudas la misteriosa

figura de un Juan Flamenco cuya personalidad nadie ha logrado poner en claro, pues al paso que unos pretenden ver en él al mayor de los Van-Eyck, quieren otros que sea Memling. Muy apreciada debía de estar aquí la buena pintura cuando el papa Martín V mandó á don Juan II como gran obsequio un pequeño tríptico de Rogerio Van der Weyden.

Lo más interesante para nosotros es que junto á estos nombres extranjeros comienzan luego á sonar apellidos españoles como Juan de Segovia, Gumiel, Zamora, Gallegos, Aponte, Berruguete, lo cual demuestra que simultáneamente á la producción de los venidos de tierra extraña, comenzaban á desarrollarse y brillar las facultades de los que aquí les tomaron por maestros. Las causas que promovieron y facilitaron esta enseñanza fueron de diversa índole: en primer lugar, con relación á época más remota, la venida y permanencia larga de aquellas cuadrillas de artistas, artífices y obreros que construyeron las catedrales, debió de influir mucho en nuestra cultura: y luego las relaciones frecuentes y comunicación diplomática de nuestros reyes con los soberanos extranjeros contribuirían también, por el cambio de regalos, á que la gente rica se fuese aficionando á la pintura que ya en Flandes y en Italia era principal ornato de templos y palacios. Ello es de suerte que el siglo xv nos ha legado gran número de tablas pintadas por diferentes artistas que forman lo que vulgarmente se llama antigua escuela de Castilla, creada por la doble y coetánea imitación de lo que aquí hacían ó nos enviaban los flamencos é italianos.

Determinar claramente la parte de ideas y hasta de

procedimientos que á cada una de esas maestrías corresponde, sería punto menos que imposible. Es también aventurado asegurar, como han pretendido algunos críticos y aficionados, que en Cataluña y Aragón imperase sólo la influencia flamenca, y en Castilla y Andalucía la italiana: aquélla se inició antes, mas luego la acción de ambas fué casi simultánea, por lo cual en las obras de algunos pintores españoles de entonces se observa que buscaban, por ejemplo, al mismo tiempo el carácter y personalidad de las figuras á semejanza de las escuelas de Colonia y de Brujas, y la impresión de color al modo de las escuelas de Siena y de Florencia.

Esta fase de la pintura nacional, primera que se puede estudiar con algún fundamento, corresponde en su más alto grado de desarrollo al reinado de los Reyes Católicos, bajo cuyo gobierno, según el Cura de los Palacios, *se vió España más triunfante y más sublimada, poderosa, temida y honrada que nunca fué* (1).

Menéndez Pelayo, á quien es tan grato como forzoso consultar en todo lo que se refiere á la historia de la cultura española, sintetiza en estas palabras la significación de los artistas de aquel período.

«Al lado de la enérgica vitalidad que en aquel fin »de siglo mostraba la escultura, produciendo obras »que antes ni después han sido igualadas en nuestro »suelo, parecen pobre cosa los primeros conatos de la »pintura, oscilante entre los ejemplos del arte germá»nico y los del italiano, y más floreciente en la corona

(1) Andrés Bernáldez.—*Historia de los Reyes Católicos*. A. A. E. E. de Rivadeneyra. Tomo LXX, pág. 723.



»de Aragón que en la de Castilla, como lo prueba la »famosa *Virgen de los Conselleres*, de Luis Dalmau, »memorable ensayo de imitación del primitivo natura»lismo flamenco. Pero fuera de esta y alguna otra ex»cepción muy señalada, las tablas que nos quedan del »siglo XV, interesantísimas para el estudio del ar»queólogo, y no bien clasificadas aún, dicen poco al »puro sentimiento estético, y los nombres de sus obs»curos autores Fernando Gallegos, Juan Sánchez de »Castro, Juan Núñez, Antonio del Rincón, Pedro de »Aponte, no despiertan eco ninguno de gloria. Sin em»bargo, el progreso de unos á otros es evidente: ya »Alejo Fernández rompe la rigidez hierática y realiza »un notable progreso en la técnica. Y por otra parte, la »pintura mural y decorativa tiene alta representación »en las obras de Juan de Borgoña. El arte pictórico »español, propiamente dicho, el único que tiene carac»teres propios y refleja el alma naturalista de la raza, »no ha nacido aún: tardará todavía un siglo en nacer, »un siglo de tímida y sabia imitación italiana que cu»bre y disimula el volcán próximo á estallar» (1). Ciertamente las obras á que se refieren estas observaciones atinadísimas, *dicen poco al puro sentimiento estético*, porque están basadas en la imitación, y sus autores, aunque más ó menos hábiles, carecieron de espíritu propio: mas en cambio, se puede afirmar que por su misma simplicidad y candor satisfacían perfectamente al fervor religioso que las inspiraba. Las composiciones de estas pinturas no eran verdaderos cuadros hechos

(1) Menéndez Pelayo. — *Antología de poetas líricos castellanos.* Tomo VI. Madrid, 1896.



sólo para ornato y gala permanente de habitaciones, sino pequeños oratorios portátiles, dípticos ó trípticos, *tablas encharneladas*, como se les nombra en el lenguaje de la época, y estaban todas fundadas en asuntos devotos. Los reyes, capitanes y grandes señores las llevaban á las guerras, y en sus viajes sufriendo las consiguientes vicisitudes: lo que hoy estaba en un campamento, mañana se veía en un castillo, y de la ignorancia ó cultura del vencedor dependería siempre su suerte. Este linaje de pinturas debió de generalizarse extraordinariamente.

En las cámaras y tarbeas de los palacios, alcázares y casas que Isabel I tenía en Aranjuez, Granada, Sevilla, Toledo, Toro, Tordesillas, Segovia y Medina del Campo, hubo, según consta del inventario formado á su muerte, al pie de cuatrocientos sesenta cuadros, casi todos de devoción; y doña Juana la Loca dejó treinta y seis, sobre los que heredó de su madre. La prueba de que no sólo los monarcas poseían obras de esta índole, está en que muchas de ellas les eran regaladas, y sus autores debían de ser bien pagados cuando se sabe que Fernando V mandó dar á *Michel Flamenco, pintor que fué de la reina nuestra señora que haya santa gloria, la suma de 116.666 maravedises*, por todo el tiempo que había servido á la reina desde principios del año 1492 hasta que S. A. finó (1).

Carlos I llegó á tener más de seiscientos cuadros: conocido su poder, fácil es colegir los tesoros que acumularía en los palacios de los Países Bajos, de Italia

(1) Pedro de Madrazo.— *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*. Barcelona, 1884.



GALERÍA NACIONAL DE LONDRES



Fotog. Braun, Clement y C.ª

CRISTO ATADO Á LA COLUMNA

y de España; sólo su tía doña Margarita de Austria, le legó más de cien pinturas: ni Francisco I de Francia, ni Enrique VIII de Inglaterra, llegaron á poseer riqueza parecida. Mas este tesoro ya no se componía exclusivamente de obras religiosas. El Renacimiento estaba en su apogeo; las auras paganas despertando el amor á la Naturaleza habían ingerido al arte savia nueva, y á los artistas creyentes que representaron con plácido y sincero misticismo los relatos de los evangelistas, habían sucedido otros que, inspirándose en los cantos de los poetas gentiles, ponían su genio al servicio del sensualismo clásico, fingiendo en sus obras, con maravillosa potencia imaginativa, fábulas eróticas, hazañas de héroes, pasiones de dioses, desnudeces de mujeres, pero estos pintores, al poner el entendimiento y la mano en la tragedia del Calvario ni aun con la grandiosidad de la composición y la pompa del color, lograban suplir aquella honda y sincera emoción que agitó el alma de los fundadores de las escuelas primitivas. El Renacimiento fundado en el estudio de la antigüedad, fué revolución provechosísima al arte, porque le enseñó á amar la belleza sin cuidarse de su origen: pero haciendo que prevaleciese la fantasía sobre la piedad, le robó en general y en particular á la pintura ese algo misterioso é ingenuo independiente de toda condición externa que seduce y cautiva aun á los adoradores de la forma.

La pintura que durante más de dos siglos había tenido su exclusivo asiento en las iglesias, se enseñoreó también de los alcázares, varió de índole y hasta cuando decoró templos, los adornó como si fueran palacios.

No lo permite la extensión de este modesto trabajo, pero conviene fijarse en la acogida que aquí tuvieron las obras del Renacimiento para observar luego cómo varió su carácter y se modificaron sus tendencias.

Carlos I debió de ser gran admirador de sus creaciones, aun de aquellas donde más resplandecía la libre sensualidad del paganismo, pues si bien es cierto que al retirarse á Yuste llevó consigo gran número de cuadros de devoción, años atrás, según refiere Jusepe Martínez, había mandado pintar á Ticiano, además de un retrato, *unos cuadros de unas poesías, que á no ser tan humanas, las tuviera por divinas, ¡lástima grande para nuestra religión!*

Felipe II, que cuando escribía al mismo Ticiano le llamaba *amado nuestro*, le encargaba para sus palacios cuadros como los de *Antiope*, *Venus y Adonis*, y *Diana y Calixto*, de lo cual se infiere que no era mojigato en materia de arte; y Felipe III y Felipe IV, siguieron reuniendo obras análogas en Madrid y el Pardo.

Durante este largo período, que abarca todo el siglo XVI., domina ya en España el gusto italiano en lo referente á los elementos de expresión que animan la obra pictórica: los más ilustres holandeses, Antonio Moro por ejemplo, sólo son buscados y seguidos como retratistas. En Valencia, pintan Juan de Juanes y Ribalta; en Andalucía, Luis de Vargas, Alejo Fernández y *el divino* Morales. Tomamos de Italia, la escrupulosidad en el estudio de los miembros del cuerpo, la manera de concebir y disponer el cuadro, el manejo de la luz, los contrastes y armonías del color, hasta los estilos y procedimientos de la ejecución, pero la ten-

dencia del Renacimiento á que el arte fuese, ante todo, realización de belleza, ya nacida de los ideales de la mente, ya contemplada en las obras de la Naturaleza, el criterio amplio y libre hasta la audacia que florentinos, romanos y venecianos desplegaron en sus frescos y sus lienzos, halló pocos prosélitos en España.

Los monarcas, á quienes la Iglesia no entorpecía sus gustos personales por pecaminosos que fuesen, seguían adornando los palacios y casas de recreo con profanidades y mitologías: algunos grandes señores, hacían lo propio, según se desprende de lo que refieren varios escritores de aquel tiempo (1); mas para la mayoría de la nación, el arte fué un mero auxiliar del sentimiento religioso.

Inútil es que haya quien se obstine en negarlo alegando que además de cuadros devotos, también se pintaban muchos de otros asuntos. Para persuadirse de lo infundado de esta afirmación, basta considerar que entre los miles de lienzos del siglo XVII, que se conservan en España, son poquísimos los que representan episodios históricos ó escenas de costumbres, y en cambio es incalculable el número de los inspirados en el Viejo ó el Nuevo Testamento, y en las vidas de los santos: hasta los *floreros* se solían disponer de modo que sirvieran de marco á alguna imagen sagrada: retratos se hicieron en abundancia, pues siempre sobra lo que radica en la vanidad humana, y no escasean los bodegones, porque muchos artistas tomaban este género por vía de estudio: de lo que apenas hay

(1) Entre otros Vicencio Carducho.—*Diálogos de la pintura*. Madrid; por Francisco Martínez, 1633.



rastro, es de la pintura que pudiéramos decir doméstica y familiar. Conocemos la vida de aquel siglo, por los viajes de los extranjeros, que solían exagerar ó mentir; por los documentos de los archivos, que hablan con seca y desabrida elocuencia; por el teatro, en que la imaginación es señora; por la novela picaresca, que sólo resucita tipos de una clase social; por los escritores, que siempre con sentido especialmente devoto, se complacían en censurar las costumbres, describiéndolas de paso; pero los pinceles tercos en esquivar toda representación de cosa vulgar y profana, nos dejaron poquísimos datos referentes á la manera de vivir, los trabajos, oficios, diversiones, casas, habitaciones, muebles y ropas de aquellos caballeros y soldados, clérigos y estudiantes, mercaderes y mendigos, damas y aventureras, cómicas y beatas, dueñas y criadas, cuyo abigarrado conjunto conocemos sólo moralmente, gracias á Cervantes y Quevedo, Tirso y Lope, Zabaleta y Salas Barbadillo, porque los pintores limitados á la representación convencional de lo sagrado despreciaban lo profano.

Indudablemente sentían amor intenso á la belleza real, lo que se prueba observando cómo daban á las figuras santas tal aspecto de verdad, que lo que perdían en alteza, lo ganaban en verosimilitud, mas no era posibe que nada de lo que les rodeaba á diario les pareciese objeto digno de emplear en ello su observación y sus pinceles, cuando la voz de la Iglesia, tan temida y respetada entonces, les decía que la vida terrena y transitoria, es cosa baja y despreciable en comparación de la celestial eterna. Tal es, en mi humilde entender, la causa de que la pintura española

de aquella época no sirva, como sirve la de los países del Norte, para completar el estudio de la Patria, reflejando las costumbres que es un modo de reflejar el alma de la nacionalidad.

En Italia, tampoco logró la pintura de costumbres gran importancia, porque allí el arte, gracias á la cultura del Papado, adquirió carácter eminentemente monumental: mas á falta y con ventaja de no poder representar escenas humanas y vulgares dispusieron los artistas del campo hermoso é ilimitado de la Mitología, donde no hay belleza que no se contenga, pues en sus admirables fábulas, los dioses pecando por amor se igualan á los hombres, y los hombres llegando á héroes por el esfuerzo, casi se confunden con los dioses.

Pero el fundamento de las fábulas mitológicas, en cuanto ofrecen asunto para las artes, es el desnudo, y en España, para los que regían las conciencias, desnudez y deshonestidad eran una misma cosa. Quien desee convencerse de ello lea unos cuantos libros de aquellos grandes escritores místicos que para hacer codiciable la gloria y posible la salvación, presentaban no sólo la belleza, sino aun la mera forma corporal, como cebo y acicate del pecado. El autor, por cierto admirable prosista cuyo nombre ha sido olvidado injustamente en las historias de nuestra literatura, que con más claridad y energía supo expresar esta hostilidad al desnudo, aunque exagerando como era natural sus peligros, fué el carmelita Fray José de Jesús María.—«El sentido de la vista—dice—es más eficaz »que el del oído, y sus objetos arrebatan el ánimo con »mayor violencia; y así es más vehemente la moción

»que despierta la deshonestidad con las pinturas las»civas, que con las palabras; y tienen menos reparo »las especies y memorias que entran por los ojos que »las que se perciben por los oídos; porque las palabras »pintan una cosa ausente ó ya pasada, pero las pintu»ras la figuran presente... Y así los pintores cuando »hacen figuras fabulosas y lascivas cooperan con el »demonio, granjeándole tributarios y aumentando el »reino del infierno. Esta introducción pestilencial y »venenosa fué obra y traza del demonio particular»mente en estos reinos porque (como queda referido), »por vengarse en la tierra, de la cristiandad, de haberle »destruído los templos y los ídolos donde era adorado »en las Indias, introdujo en Europa las figuras des»honestas de mujeres desnudas» (1).

Poniendo en duda ó atenuando la fuerza de esta manera de pensar, se dirá que después de escritos tales párrafos, acaso en aquellos mismos años, los monarcas adornaban sus palacios con obras de Veronés y de Ticiano, tales que según la intransigencia de los místicos podían calificarse de pecaminosas, y aun que el mismo Velázquez trajo varias de Italia para Felipe IV; mas esos lienzos no eran imitados por nuestros pintores.

Los tratadistas de las bellas artes participaban de las mismas ideas; pues si bien los del siglo XVI, unos como Francisco de Holanda, se postraban ante el genio de los italianos, y otros, como don Felipe de

(1) Fray Joseph de Jesús María de la Orden de los descalzos de la Virgen María del Monte Carmelo. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad.*— Alcalá; por la Viuda de Juan Gracián, año 1601.



Guevara, preferían á todo los restos del arte pagano, en cambio los del siglo XVII sin dejar de entusiasmarse con Rafael y el Vinci, declaran categóricamente que el objeto principal de la pintura es la glorificación de la fe. Carducho, entre otras afirmaciones parecidas aceptando la opinión de un monje griego llamado Ignacio, dice que *los pintores son ministros del Verbo, atributo suficiente de apóstoles;* y apoyándose en San Gregorio, San Juan Damasceno y el venerable Beda, añade que *el Espíritu Santo socorrió la flaqueza humana con el milagroso medio de la pintura* y que las *pinturas de las imágenes son como historia y escritura para los que ignoran.*

Pacheco, movido por igual fervor, escribe que *el fin de la pintura será mediante la imitación representar la cosa con la valentía y propiedad posible... y estando en gracia alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano criado para cosas santas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan bajamente... de modo que la pintura que tenía por fin parecerse sólo á lo imitado ahora como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste, y demás de asemejarse, se levanta á un fin supremo, mirando á la eterna gloria.*

Menéndez Pelayo, que ha tratado magistralmente cuanto se refiere á nuestros escritores didácticos de bellas artes, dice, después de copiar más extensamente aquellos párrafos: «Este profundo sentido religioso, ó más bien ascético que hace de Pacheco en la teoría un predecesor del espiritualismo de Owerbeck, le mueve á quitar todo valor propio á la pintura considerándola sólo como una manera de oratoria que se encamina á persuadir al pueblo... y llévalo á

»abrazar alguna cosa conveniente á la religión».

D. Juan de Butrón (1), en un libro de insufrible culteranismo sienta también el principio de que *el gusto de una pintura, si con cordura lo recibiésemos, debia levantarnos al conocimiento del amor de Dios y enseñarnos el principio de que procedemos.*

Aun el preceptista de aquel tiempo menos especulativo y más práctico, que fué Jusepe Martínez (2), gran admirador de los italianos, aconseja al pintor católico que *la elección de las pinturas que se deben hácer para ser veneradas no sean hechas con estravagantes posturas y movimientos extraordinarios, que mueven más á indecencia que á veneración;* y en otro lugar añade que *en las pinturas religiosas antes se atienda á la devoción y decoro que á lo imitado*: llegando á decir que *el fin de estas profesiones de escultura y pintura no se ha introducido para otra cosa sino para adoración y veneración á sus santos; por cuyo medio Su Divina Majestad ha obrado infinitos milagros.*

Tal era el concepto que de la pintura tenían los escritores sagrados y los tratadistas especiales. Estas doctrinas arraigaron con tal fuerza que un siglo más tarde todavía se revelan en rasgos de superstición y fanatismo. Hombre tan serio como Palomino habla de un religioso de una santa cartuja á quien hubieron

---

(1) *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, por D. Juan de Butrón. Madrid, por Luis Sánchez, MDCXXVI.

(2) *Discursos practicables del nobilísimo arte de pintura, sus rudimentos*, etc., etc., por Jusepe Martínez. Obra publicada por la Academia de San Fernando, con notas y la vida del autor, por don Valentín Carderera. Madrid, 1866.



de quitar de la celda una imagen de María Santísima, de suma perfección, porque su mucha hermosura le provocaba á deshonestidad; y el P. Interián de Ayala exclama indignado: «Porque ¿á qué viene el pintar á la Virgen, maestra y dechado de todas las vírgenes, descubierta la cabeza? ¿A qué el cabello rubio esparcido y tendido por el blanco cuello? ¿A qué sin tapar decentemente aquellos pechos que mamó el Criador del mundo? ¿A qué, finalmente el pintar sus pies ó totalmente desnudos ó cubiertos con poca decencia?» (1). De modo que hasta la *Concepción* de Murillo, acaso la expresión más poética del arte católico, vino á ser sospechosa.

A propio intento me he detenido algo en lo que precede, aunque sin insistir lo que la materia permite, porque tales ideas fueron la causa de que la pintura de aquel tiempo, exceptuando el retrato, esté limitada al género religioso. Sin incurrir en el absurdo de rechazar esta fase del espíritu nacional, séame permitido lamentar que su exclusivismo nos privara de otras manifestaciones artísticas.

Pero si en lo que se refiere á la elección de asuntos, venció el amor á lo sobrenatural, en lo tocante á la manera de tratarlos y á la representación de la figura humana, prevaleció un sentido esencialmente realista. La pintura de entonces, no crea más que Cristos, Vírgenes y Santos, pero no les da forma con rasgos de perfección soñada, sino mediante la más brava imitación

(1) *El pintor cristiano y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imagenes sagradas*, libro escrito en latín por Fray Juan Interián de Ayala, y traducido al castellano por D. Luis de Durán y Bastero. Madrid, Ibarra, MDCCLXXXII.



del modelo; su belleza no es un engendro de la mente, no nacen de la *certa idea* rafaelesca, sino de la propia naturaleza humana. Los tipos de apóstoles, mártires y ermitaños, están tomados del campo y de la hampa ó son soldados viejos de Flandes y de Italia: el artista sin cuidarse de ennoblecerlos ni siquiera limpiarlos, les coloca en los altares y allí son reverenciados y adorados: persuaden al ánimo y seducen á la imaginación meridional porque tienen vida: la pintura española está creada.

III

JUVENTUD DE VELÁZQUEZ.

Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla, según tradición falta de pruebas, en la calle de Gorgoja: fué su padre Juan Rodríguez de Silva, oriundo de Portugal, pero nacido y avecindado en Sevilla, y su madre D.ª Jerónima Velázquez (1): se le bautizó en la parroquia de San Pedro el 6 de Junio de 1599.

De la infancia del gran pintor nada se sabe: es de suponer que estudiase algunos años con cualquier profesor de humanidades de los muchos que por aquel tiempo había en Sevilla, mas no debió de ser muy largo este aprendizaje literario. Cean Bermúdez dice: que notando sus padres una inclinación decidida en el muchacho á la pintura, porque siempre estaba dibu-

(1) Aunque esto carezca hoy de importancia, como detalle curioso diré que la familia de los Velázqúez traía por armas trece roeles azules en campo de plata, y por orla ocho aspas de oro en campo rojo. Así consta en un manuscrito inédito titulado *Origen é ilustración del nobilísimo arte de la pintura*, por don Lázaro Díaz del Valle, en 1656.

jando en los libros y cartapacios, tuvieron por más acertado ponerle en la escuela de Francisco de Herrera *El viejo*, tan conocido por su facilidad en pintar como por la aspereza de su genio. Era éste de condición tan desabrida y dura que su hija por no aguantarle se metió monja y su hijo le robó y huyó á Italia. Sus cuadros reflejaban su carácter: pintaba con extraordinario vigor, sin imitar á los que habiendo estado en Italia volvían entusiasmados con la gracia y la elegancia de las escuelas romana y florentina. Si esta intransigencia era resultado de ideales artísticos más ó menos combatidos ó mera consecuencia de su carácter, nadie puede saberlo: lo cierto es que los discípulos le sufrían de mala gana y paraban poco á su lado. El hombre debía de hacer intolerable al maestro. Velázquez, acaso por deseo propio ó, pensando mejor, por iniciativa de sus padres, pues aún no había cumplido catorce años, abandonó el taller de Herrera y pasó al de Francisco Pacheco. La figura de éste es interesantísima, tanto por el propio valer, cuanto por la influencia que ejerció en el porvenir de Velázquez. No se sabe de cierto si nació en Sevilla ni si viajó por Italia: de lo que no cabe duda es de que fué hombre de singular cultura y gran prestigio; pintor, preceptista y poeta. Si no hubiese escrito más que versos nadie se acordaría de él porque los hacía dañados de conceptismo, desaliñados y fríos, sin conseguir acercarse á sus modelos Herrera y Rioja; y de Góngora que fué su amigo sólo se asimiló lo censurable. Como pintor rindió culto al gusto italiano y aunque nada suyo se conserva de mérito sobresaliente, fué muy apreciado en su tiempo, influyendo tal vez en esta es-

timación antes las prendas personales que las facultades artísticas: sus cuadros son más correctos pero tan fríos como sus sonetos. Trató al Greco en Toledo año de 1612 sin asimilarse ninguna de sus buenas cualidades. Ha pasado á la posteridad, gracias á lo que escribió. Compuso en prosa entreverada de versos la *Apacible conversación entre un tomista y un congregado, acerca del misterio de la Purísima Concepción, nuestra señora*, y un opúsculo *En defensa del compatronato de Santa Teresa*, en el cual alegó razones contra la opinión de Quevedo que, como es sabido, defendía el patronato exclusivo de Santiago. Pero compuso dos obras porque merece ser más estimado. La primera es el (1) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. En lo que se refiere á las relaciones del arte con la religión está fundada en la doctrina y consejos de los amigos jesuitas que le ayudaron en su trabajo, y en lo que toca á la práctica es un reflejo de las ideas de los tratadistas neoplatónicos de Florencia. El *Libro de descripción de verdaderos retratos* es una colección de ellos, hechos á dos lápices, en que figuran desde el Rey Felipe II hasta artífices que entonces gozaban popularidad y hoy están olvidados: los más del natural, otros valiéndose de copias, todos interesantísimos ya por la calidad de las personas ya por la excelencia de la mano, y algunos tan sobria y magistralmente trabajados que antes que de Pacheco pudieran ser de Velázquez.

---

(1) *Pacheco y sus obras*. Un tomo en 8.º menor. Sevilla, 1876.—*Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias*. Un tomo en folio. Sevilla, 1886. Ambas por Don José María Asensio. Este mismo erudito ha reproducido el *Libro de descripción de verdaderos retratos* al cual acompaña y sirve de guía el segundo de los volúmenes citados.



No faltó, sin embargo, en Sevilla por aquellos años poeta que viendo un Cristo crucificado, de Pacheco, en que la ejecución quedaba muy por bajo del pensamiento, dijese:

¿Quién os puso asi Señor
tan descarnado y tan seco?
Vos me diréis que el amor,
mas yo digo que Pacheco.

Á pesar de lo cual, la personalidad artística y social del maestro debió de merecer tal respeto á sus conciudadanos que llegó á ser alcalde y veedor del oficio de pintores, y el Santo Oficio *teniendo atención á su cordura y prudencia le encargó que tuviese particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuviesen en sitios públicos*, dándole para ello comisión, *cual se requiere de derecho.*

No sin fundamento llama Palomino á la casa de Francisco Pacheco *cárcel dorada del arte*, pues fueron sus amigos y en distintas épocas debieron de leer ó presentar allí sus obras muchos hombres ilustres. Fernando de Herrera, Pablo de Céspedes, el licenciado Roelas, Martínez Montáñez, Juan de Malara, Baltasar del Alcázar, los Carducho, Góngora, Jáuregui, Alonso Cano, Quevedo, Rodrigo Caro, autor de la soberbia elegía *á las ruinas de Itálica*, y tal vez Miguel de Cervantes.

La atmósfera intelectual creada por tales artistas y poetas, de los cuales unos eran ya muertos y otros aún vivían, fué el ambiente que comenzó á respirar Diego Velázquez, quien casi niño salió de poder de Herrera, adusto y regañón, original é intransigente, que dibujaba con cañas quemadas y pintaba con enormes bro-

chas, y fué á parar á la escuela de un hombre bondadoso, apacible, imitador de los italianos, cuya morada debía de ser academia donde prevalecía el gusto clásico, fruto de la más pulcra ilustración, pero al fin clasicismo de reflejo.

Aquí comienza á despuntar el genio de Velázquez, porque aun viviendo rodeado de gentes que por su educación y tendencia, sobre todo por las corrientes del tiempo, eran entusiastas de todo espiritualismo, aunque allí dominaban en la doctrina y práctica del arte, la devoción á la antigua española y el renacimiento á la italiana, él lejos de doblegarse fácilmente á la opinión ajena empezó á trabajar, inspirándose únicamente de lo que la Naturaleza ponía ante sus ojos, obstinándose en dominar la forma, comprendiendo que las cosas en apariencia más bajas, viles y groseras están preñadas de belleza para quien sabe estudiarlas. Mientras su maestro escribía que la pintura es loable porque puede servir á la gloria de la religión y al fomento de la piedad, cuanto los pintores más insignes competían en la representación de apariciones milagrosas y prodigios inspirados en la fe; él hacía *estudios de animales, aves, pescaderías y bodegones con perfecta imitación del natural*. Pacheco lo refiere diciendo, que cuando era muchacho, «tenía cohechado un aldeanillo, »aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones »y posturas, ya llorando, ya riendo sin dificultad alguna. É hizo por él muchas cabezas de carbón y realce »en papel azul, y de otros muchos naturales, con que »granjeó la certeza en el retratar» (1).

(1) Pacheco. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla. Simón Faxardo, 1649. Libro III. Capítulo 8.



Por cierto que, á poderse hacer, sería curioso el estudio de investigar cómo Pacheco dadas sus ideas, de que Velázquez indudablemente no participaba, llegó á admirarle tanto. Pero si en éste fué grande la independencia de observación y criterio, no debieron de ser menores la perspicacia y tolerancia de Pacheco. Las maravillosas aptitudes del discípulo sedujeron al maestro, que le casó con su hija.

Difícil es poner en claro si ésta y Velázquez aceptaron el propósito de Pacheco sólo por obediencia, ó si se unieron por amor, mas no es disparatada la suposición de que doña Juana se prendara de don Diego, cuya gallarda figura al tiempo de la boda, debía de ser muy semejante al retrato que él mismo se hizo en el cuadro famoso de *Las lanzas*. Además, así permite creerlo la dramática circunstancia de haber ella muerto, andando los años, ocho días después de perder á su marido: ¿por qué achacar á la casualidad aquello en que pudo tener parte la ternura?

Fuera como fuese, Pacheco se ufana diciendo al elogiar á Velázquez:

«Después de cinco años de educación y enseñanza (es decir, cuando su discípulo tenía diecinueve) le casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio. Y porque es mayor la honra de maestro que la de suegro, ha sido justo estorbar el atrevimiento de alguno que se quiera atribuir esta gloria, quitándome la corona de mis postreros años. No tengo por mengua aventajase el discípulo al maestro (habiendo dicho la verdad que no es mayor), ni perdió Leonardo de Vinci en tener á Rafael por discípulo, ni Jorge de Castelfran-



PABLILLOS DE VALLADOLID

Fotog M. Moreno

co á Ticiano, ni Platón á Aristóteles, pues no le quitó nombre de Divino»: nobles palabras que aun tocadas de disculpable orgullo revelan su bondad de alma.

La primera educación de Velázquez, la que pudieron darle libros y maestros, debió de estar por entonces si no concluída muy adelantada. Según Palomino estudió anatomía en Durero y Vesalio, expresión en Juan Bautista Porta, perspectiva en Daniel Barbaro, aritmética en el bachiller Juan Pérez de Moya, geometría en Euclides, rudimentos de arquitectura que aprendían todos los pintores de su tiempo, en Vitrubio y Viñola, y finalmente elegancia, poesía y buen gusto, en la culta sociedad de aquellos ilustres varones que frecuentaban la casa de su suegro.

Palomino, que escribió medio siglo después de muerto Velázquez, pero que declara deber á Juan de Alfaro, discípulo de éste, lo principal que supo de él, habla de varias pinturas de su juventud que corresponden á esta época anterior á su salida de Sevilla.

«Otra pintura hizo de dos pobres comiendo en una »humilde mesilla en que hay diferentes vasos de barro, »naranjas, pan y otras cosas, todo observado con dili»gencia extraña. Semejante á ésta es otra de un mu»chacho mal vestido, con una monterilla en la cabeza, »contando dineros sobre una mesa, y con la siniestra »mano haciendo la cuenta con los dedos con particular »cuidado; y con él está un perro detrás, atisbando unos »dentones, y otros pescados, como sardinas, que están »sobre la mesa; también hay en ella una lechuga ro»mana, que en Madrid llaman cogollos, y un caldero »boca abajo; al lado izquierdo está un vasar con dos »tablas; en la primera están unos arencones y una ho-

»gaza de pan de Sevilla sobre un paño blanco; en la »segunda están dos platos de barro blanco, y una alcu»cilla de barro con vidriado verde, y en esta pintura »puso su nombre, aunque ya está muy consumido y »borrado por el tiempo. Igual á ésta es otra, donde se »ve un tablero, que sirve de mesa, con un alnafe, y »encima una olla hirviendo; y tapada con una escudi»lla, que se ve la lumbre, las llamas y centellas viva»mente, un perolillo estañado, una alcarraza, unos »platos y escudillas, un jarro vidriado, un almirez con »su mano y una cabeza de ajos junto á él; y en el muro »se divisa colgada de una escarpia una esportilla con »un trapo, y otras baratijas, y por guarda de esto un »muchacho con una jarra en la mano, y en la cabeza »una escofieta, con que representa con su villanísimo »traje un sujeto muy ridículo y gracioso» (1).

En vano aconsejaron á Velázquez los que le rodeaban que pintase *asuntos de más seriedad en que pudiese imitar á Rafael de Urbino:* él respondía que *más quería ser primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza.*

Prescindiendo de otros que no pueden considerarse auténticos, á esta época pertenecen varios cuadros de costumbres cuyas figuras representan gentes de humilde condición y vulgares ocupaciones: *Una vieja friendo huevos* (2); *El aguador de Sevilla* (3); *Un vendimiador* (4), y *Un retrato de hombre desconocido* (5).

---

(1) *El Museo pictórico y escala óptica*, por don Antonio Palomino de Castro y Velasco. Dos tomos en folio. Madrid, 1715 y 1724.

(2) Colección Cook. Richmond Hill.

(3) Idem del duque de Wellington. Apsley House.

(4) Propiedad de don L. Alvear. Madrid.

(5) Museo del Prado. Madrid, núm. 1.103 del catálogo.

La primera de estas obras descritas todas cuidadosamente por Aureliano de Beruete (1), representa una vieja puesta de perfil y cubierta en parte la cabeza por una cofia blanca, que es la nota más clara del cuadro; tiene en la mano derecha una cuchara de palo, en la izquierda un huevo: ante ella se ve una mesa con utensilios de cocina, y á su derecha un muchacho que se le acerca trayendo en la izquierda una botella y sujetando con la derecha contra el cuerpo un melón enorme. Completan el conjunto un hornillo colocado en primer término, donde está puesta la sartén, bajo la cual brillan las brasas, un perol, una jarra, un almirez y al fondo, colgado de la pared, un saquillo con trapos; todo ello, especialmente la cabeza del chico, ejecutado con verdad pasmosa.

El vendimiador es un muchacho visto de frente andando, sonriente, trayendo un racimo de uvas en la mano derecha y en la izquierda un cuchillo: tiene junto á sí un cesto lleno de uvas y la figura, de tamaño algo menor que el natural y cortada por bajo de la cintura, destaca sobre un trozo de paisaje sombrío.

El aguador de Sevilla, es el mismo de que habla Palomino, aunque su descripción adolece de poca fidelidad: según sus palabras «es un viejo muy mal »vestido y con un sayo vil y roto que se le descubría »el pecho y vientre, con las costras y callos duros y »fuertes, y junto á sí tiene un muchacho á quien da »de beber». Adornó primero uno de los salones del palacio de Madrid, se lo llevaron los franceses, fué recuperado del equipaje del rey intruso en 1814

(1) A. de Beruete.—*Velázquez*. París. Librairie Renouard, 1898.



después de la batalla de Vitoria; y Fernando VII se lo regaló al duque de Wellington que lo había rescatado.

De este mismo tiempo, son varias composiciones religiosas que Velázquez hizo, sin duda, unas como estudios de empeño y otras acaso ya como resultado de algún encargo. En este grupo deben citarse *Cristo en casa de Marta* (1), *Cristo y los peregrinos de Emaus* (2), un *San Pedro* (3), la *Virgen rodeada de ángeles entregando una casulla á San Ildefonso* (4) y la *Adoración de los reyes,* del Museo del Prado, que es en este género y de este tiempo la obra de más importancia.

Han pretendido algunos críticos, en particular extranjeros, que durante el período juvenil á que pertenecen las obras citadas, Velázquez imitó á Ribera, á Zurbarán y á Luis Tristán. Para darse cuenta de lo erróneo de la apreciación, basta examinar con cuidado la *Adoración de los reyes* del Museo del Prado. La pintura de Velázquez es allí la peculiar de los españoles de entonces, que arrastrados por el instinto realista de la raza, procuraban la mayor verdad: es el mismo modo de ver y reflejar lo natural que sin haber podido ponerse de acuerdo tuvieron Ribera, á la sazón ausente de España, y Zurbarán condiscípulo de Velázquez: pintura caliente en el color por el abuso de ciertas tierras, sólida hasta pecar de dura; afanosa de modelar con vigoroso relieve, tanto que principalmente

(1) Galería Nacional. Londres.
(2) Sevilla; de propiedad particular.
(3) Madrid; ídem de Aureliano de Beruete.
(4) Palacio arzobispal de Sevilla.

las cabezas, extremos y ropajes de las figuras, por el modo de estar hechos, parecen copiados de tallas en madera; pero no se puede afirmar con fundamento que esta primer manera de Velázquez, tuviera por base la deliberada imitación de nadie. Las contradictorias opiniones de sus biógrafos extranjeros Justi, Stirling y otros, puestas en claro por Beruete, demuestran que cuando pintó en 1619 la *Adoración de los reyes,* y menos antes, no podían influir en él los cuadros de Ribera desconocidos en Sevilla hasta 1631; y que no teniendo Zurbarán sino unos cuantos meses más que Velázquez, éste vería en él un compañero y no un maestro. En lo que se refiere á Luis Tristán, si pudo ver algún trabajo suyo en Sevilla, claro está que le admiraría como admiró más tarde al *Greco* de quien aquél era discípulo, pero no le tomó por guía. Fuese por instinto, fuese por convicción, no siguió dócilmente ningún estilo personal. Es lógico admitir que Ribera, Zurbarán y Luis Tristán, le gustasen más que Vargas, tan respetado en Sevilla, y que Lanfranco y el Guido, cuyas amaneradas obras se traían de Italia; mas precisamente, en contra de tales suposiciones y conjeturas, lo que caracteriza á Velázquez desde que mancha los primeros bodegones de que habla Pacheco hasta sus últimas obras, es aquel profundo y respetuoso amor á la Naturaleza, que le hizo ver en ella su único y verdadero maestro en el más alto sentido de la palabra.

IV

VIAJES DE VELÁZQUEZ Á MADRID.—ENTRA AL SERVICIO DE FELIPE IV.

POR grande que fuese en aquel tiempo la cultura de Sevilla, era natural que Madrid, donde habitaban los reyes y las más opulentas familias, atrajera á los artistas provincianos. *Sólo Madrid es corte*, se decía vanidosamente entonces, y á la corte quiso venir Velázquez ávido de estudiar las maravillas con que adornaban sus palacios, casas y conventos, Felipe IV, los grandes señores y las comunidades religiosas. Además, aún vivía el *Greco* en Toledo (1), y en la *sacra estupenda mole* de El Escorial, según el pomposo lenguaje de la época, había cuadros de Tintoretto y del Ticiano; estímulos sobrados, y superiores al afán de medro, para que el artista quisiera emprender el viaje.

«Deseoso, pues, de ver El Escorial (2)—declara Pa»checo—partió de Sevilla á Madrid, por el mes de

---

(1) Murió en 1625.

(2) *Arte de la pintura*, lib. I, cap. VIII.

»Abril del año de 1622. Fué muy agasajado de los dos »hermanos D. Luis y D. Melchor del Alcázar, y en »particular de D. Juan de Fonseca, sumiller de cortina »de S. M. (aficionado á su pintura). Hizo, á instancia »mía, un retrato de D. Luis de Góngora, que fué muy »celebrado en Madrid, y por entonces no hubo lugar »de retratar á los Reyes, aunque se procuró». Don Antonio Palomino—quien como ya he indicado escribió más de cincuenta años después de muerto Velázquez—dice que partió de Sevilla acompañado sólo de un criado: posteriormente otros biógrafos, Lefort entre ellos, han supuesto que este servidor fuese su esclavo, Juan de Pareja, mas de cierto no se sabe. Que retrató á Góngora es seguro, pues Pacheco lo atestigua. No está tan fuera de duda que este retrato sea el que se conserva en el Museo del Prado con el núm. 1.085. El poeta, residente entonces en Madrid, tenía sesenta años; hay imágenes suyas semejantes á ésta, y Velázquez traía encargo de retratarle, circunstancias propicias á que admitamos la autenticidad. En cambio, dados la importancia del personaje y el interés demostrado por el suegro, no es creible que el yerno se limitase á pintar sólo una cabeza: lo natural era que, por respeto á la personalidad de uno y al cariño de otro, hiciese obra de mayor empeño, donde el autor del *Polifemo* y las *Soledades,* tan admirado en su tiempo, estuviera de cuerpo entero, ó á lo menos en media figura; un retrato, por ejemplo, parecido al que más tarde hizo del escultor Martínez Montañés y por muchos años se ha supuesto de Alonso Cano. Finalmente, la pintura de esta cabeza de Góngora es más seca, dura y cansada que muchas de las que hizo

antes de venir á Madrid el soberano artista á quien se atribuye.

Ya porque algún asunto grave requiriese allí su presencia, ya porque desesperara de conseguir sus deseos, Velázquez regresó aquel mismo año á Sevilla: mas al siguiente de 1623 don Juan de Fonseca le llamó por orden del Conde-Duque de Olivares, librándole una ayuda de costa de cincuenta escudos para el viaje que, según parece, hizo acompañado de Pacheco. Hospedóse en casa de Fonseca, y, ya como muestra de habilidad, prueba de gratitud ó acaso ardid entre ambos convenido para que se le conociera pronto, le hizo Velázquez un retrato. «Llevólo á Palacio aquella noche—»dice Pacheco (1)—un hijo del Conde de Peñaranda, »camarero del Infante Cardenal (2), y en una hora lo »vieron todos los de Palacio, los Infantes y el Rey, que »fué la mayor calificación que tuvo. Ordenóse que »retratase al Infante, pero pareció más conveniente »hacer el de S. M. primero, aunque no pudo ser tan »presto por grandes ocupaciones; en efecto, se hizo en »30 de Agosto de 1623, á gusto de S. M., de los Infan»tes y del Conde-Duque, que afirmó no haber retra»tado al Rey ninguno hasta entonces. Hizo también »un bosquejo del Príncipe de Gales (3), que le dió cien »escudos.

»Hablóle la primera vez su excelencia el Conde-

---

(1) *Arte de la pintura*, lib. I, cap. VIII.

(2) Don Fernando, hermano de Felipe IV: nació en El Escorial en 1609. Hecho Cardenal por Paulo V en 1619. Murió en 1641.

(3) El entonces Príncipe de Gales, después Carlos I, había venido á Madrid para procurar su boda con la infanta doña María, hermana de Felipe IV.



»Duque alentándole á la honra de la patria, y prome»tiéndole que él solo había de retratar á S. M., y los »demás retratos se mandarían recoger. Mandóle lle»var su casa á Madrid y despachó su título el último »día de Octubre de 1623 con veinte ducados de salario »al mes, y sus obras pagadas, y con esto, médico y bo»tica: otra vez, por mandado de S. M., y estando en»fermo, envió el Conde-Duque el mismo médico del »Rey para que lo visitase. Después de esto, habiendo »acabado el retrato de S. M. á caballo, imitado todo »del natural hasta el país, con su licencia y gusto se »puso en la calle Mayor enfrente de San Felipe, con »admiración de toda la corte y envidia de los del arte, »de que soy testigo».

Las anteriores líneas permiten hasta cierto punto colegir cuáles fueron los primeros retratos que á Felipe IV hizo Velázquez. Debió de pintar primero el que hoy se conserva en el Museo del Prado con el número 1.070, donde está el monarca de unos dieciocho años, de cuerpo entero y tamaño natural, en traje negro de corte. Después, á fin de hacerse la mano para el retrato *á caballo*, de que habla Pacheco, haría el que lleva el núm. 1.071 del mismo Museo, lienzo en el cual el monarca tiene la misma edad, y donde se le representa con armadura de acero en busto prolongado. Por último, haría el ecuestre que se expuso frente al Mentidero de San Felipe, y que debió de quemarse en el incendio de 1734.

La fortuna de Velázquez estaba asegurada, entendiendo por tal la seguridad de seguir sirviendo al Rey; y á cambio de aquella *envidia de los del arte*, llovieron sobre el artista sevillano los aplausos y las poesías; su

propio suegro le dedicó un soneto que ni aun por curiosidad merece copiarse, y don Juan Vélez de Guevara le compuso otro que aun siendo mejor que aquél tampoco es bueno. El Rey le hizo merced de casa de aposento que representaba doscientos ducados cada año, le dió otros trescientos de regalo y le otorgó una pensión de otros tantos, que debía de ser eclesiástica cuando se sabe que para disfrutarla hubo necesidad, de dispensa. Y aquí conviene fijarse en que, á juzgar por las frases de Pacheco arriba citadas, Velázquez entró al servicio real cobrando *salario;* palabra que basta para dar idea de las relaciones que por toda su vida habían de unirle con el monarca.

Difícil, si no imposible, é impropio de un libro de vulgarización, sería pretender fijar cuadro por cuadro y año por año, toda la labor del artista. Puede asegurarse, sin embargo, en parte por datos fidedignos, y sobre todo porque claramente lo dicen la ejecución y el color, que á este período de su vida pertenecen el retrato (núm. 1.086 del Catálogo del Museo del Prado) que con poco fundamento pasa por ser de doña Juana Pacheco, mujer del autor; otro de hombre joven que hay en la Pinacoteca de Munich, y otro llamado *el geógrafo* que figura en el Museo de Rouen. Después, hacia 1626 haría el del Infante don Carlos (1) (núm. 1.073 del Museo del Prado), de cuerpo entero y tamaño natural en pie, vestido con traje negro y capa, que los artistas llaman *el del guante*, porque en la mano derecha tiene uno cogido por un dedo y colgando. No fuera prudente

(1) Hermano segundogénito de Felipe IV. Nació en 1607: murió en 1632.



sostener que en este admirable retrato, aunque todavía á trechos algo duro y seco, acabe la primer manera del pintor; porque ni en lo general las formas artísticas, ni en lo particular los estilos personales empiezan ni terminan bruscamente sino por gradación; pero sí se puede afirmar la superioridad indiscutible del cuadro con relación á cuanto hasta entonces había pintado Velázquez, á lo menos de lo que se conserva. Está dibujado, como todo lo suyo, con aquel maravilloso sentimiento de la línea que tuvo desde sus comienzos, pero en lo que toca al modo de hacer, ya empieza á vislumbrarse en este lienzo mayor soltura, menos esfuerzo para conseguir el modelado, y en lo referente al color, la tendencia á buscar la dulce y elegante armonía entre tonos grises y negros á que se aficionó tanto y manejó como nadie.

Pintó luego una obra que se ha perdido: la *Expulsión de los moriscos*. La intolerancia popular, la adulación de los cronistas y la propia superstición, harían creer á Felipe IV que aquel acto impolítico y cruel era lo que más honraba la memoria de su padre, y quiso eternizarlo. Miradas las cosas con imparcialidad, es disculpable que el Rey pensase así. Hartas culpas pesan sobre la memoria de aquella vergonzosa monarquía, para que se le cargue con esta que fué iniquidad de la nación entera. Lope de Vega, Vélez de Guevara y otros hombres ilustres la elogiaron; hasta Cervantes por boca de un personaje del *Quijote*, dice que *fué inspiración divina la que movió á Su Majestad á poner en efecto tan gallarda resolución.*

Felipe IV no encomendó sólo á Velázquez la ejecución de su pensamiento, sino que llamando varios ar-

tistas á modo de concurso, ofreció una recompensa á quien mejor lo interpretara. Pacheco, que no describe el cuadro, dice que su yerno hizo «un lienzo grande con »el retrato del Rey Felipe III y la no esperada expul»sión de los moriscos, en oposición de tres pintores del »Rey, y habiéndose aventajado á todos, por parecer de »las personas que nombró Su Majestad (que fueron el »Marqués Juan Bautista Crecencio, del hábito de San»tiago, y Fray Juan Bautista Maino, del hábito de »Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la »pintura), le hizo merced de un oficio muy honroso en »Palacio; de ugier de Cámara con sus gajes; y no satis»fecho de esto le añadió la ración que se da á los de la »cámara, que son doce reales todos los días para su »plato, y otras muchas ayudas de costa», con lo cual vemos al gran pintor ascendido un grado en el escalafón de los criados de Palacio.

Los pintores vencidos en aquel certamen fueron Caxés, Nardi y Vicencio Carducho, quien debió de quedar amargado para mucho tiempo, pues seis años más tarde al publicar su libro aún atacaba encubiertamente á Velázquez. Éste juró su nuevo cargo en manos del Duque de Arcos á 7 de Marzo de 1627 y la obra con marco dorado y negro fué colocada en la pieza del Alcázar que más adelante se llamó *Salón de los espejos*.

Palomino, que alcanzó á verlo, lo describe con estas palabras: «En el medio de este cuadro está el Señor »Rey Felipe III armado, y con el bastón en la mano, »señalando á una tropa de hombres, mujeres y niños »que llorosos van conducidos por algunos soldados, y »á lo lejos unos carros, y un pedazo de marina, con

»algunas embarcaciones para trasportarlos... A la »mano derecha del Rey está España, representada en »una majestuosa matrona, sentada al pie de un edi»ficio; en la diestra mano tiene un escudo, y unos »dardos, y en la siniestra unas espigas; armada á lo »romano, y á sus pies una inscripción en el zócalo».

Esta breve reseña y el lugar donde la obra fué colocada permiten sospechar con fundamento el carácter de la composición. En el diálogo octavo cita Carducho (1) al hablar de las pinturas que había en palacio, un cuadro de *la Fe que se pasa á la bárbara idolatría de la India con las armas de España*, y menciona otro *del Rey Felipe II en pie, ofreciendo al príncipe don Fernando, que le nació el año 1571, que fué de la grande vitoria naval que se tuvo del gran Selin y Ochiali en Lepanto; á cuyo fin se pintó este geroglífico*... Por último, pocas líneas más abajo añade que en el mismo salón hay cuadros de Rubens, de Caxés, de Ribera y de Velázquez. De estas observaciones se desprende que para aquel salón, donde se colocaban cuadros alegóricos, alusivos á las grandezas de la monarquía, debió de ser encargado el de la *Expulsión de los moriscos* y que existiendo allí ya el citado de Ticiano, que aún se conserva en el Museo del Prado (2) al gusto del gran veneciano, se amoldaría Velázquez. Las llamas del incendio de 1735 lo consumieron privando á las gentes venideras de saber cómo interpretó el gran artista aquel crimen político donde

(1) *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*..., por Vicencio Carducho. Por Francisco Martínez, año de 1633.

(2) Número 470.



fué sacrificado á la unidad religiosa hasta lo único que hay acaso en el hombre de origen divino: la caridad.

Al Rey debió de agradarle mucho la obra y alguna más que pintara por entonces Velázquez; pero como la Tesorería de la Intendencia de Palacio, que se llamaba el *Bureo,* no era ni mucho menos un modelo de exactitud en los pagos, el artista tuvo que hacer una reclamación, atendida la cual quedó aclarado que aquella famosa ración de doce reales, concedida por todo lo que pintase y que tanto enorgulleció á Pacheco, se refería á los retratos del Rey y no á los demás cuadros; dándose Velázquez por contento. Y también lo quedó *Filipo, El Grande,* pues á su modo recompensó al pintor dictando la siguiente orden:

«A Diego Velázquez, mi pintor de Cámara, he »hecho merced de que se dé por la despensa de mi »casa una ración cada día en especie como la que »tienen los barberos de mi Cámara, en consideración »de que se ha dado por satisfecho de todo lo que se le »debe hasta hoy de las obras de su oficio; y de todas »las que adelante mandare haréis que se note así en »los libros de la casa. (Hay una rúbrica del Rey). En »Madrid á 18 de Setiembre de 1628 (1). Al Conde de »los Arcos, en Bureo».

Digan lo que quieran los adoradores de lo pasado acerca de la diferencia de tiempos, usos y costumbres, para sostener que lo que hoy parece humillante era entonces honorífico, la verdad es que leyendo tales cosas sin que uno quiera viene á los labios la risa

---

(1) *Documentos inéditos para la Historia de España*, publicados por el Sr. D. M. R. Zarco del Valle, tomo LV. Madrid, 1870.



amarga que inspiran las grandes mezquindades humanas; sobre todo si se considera que á los barberos de la Cámara se les daban *vestidos de merced*, y que Velázquez los recibiría juntamente con los enanos y bufones que le servían de modelo como *el niño de Vallecas*, *Nicolasito Pertusato*, el *bobo de Coria*, *Calabacilla* y *Soplillo;* sin que valga alegar que toda la servidumbre palatina, del Conde-Duque para abajo, estaría en igual caso, porque si algún deber moral tiene quien todo lo puede, el primero es anteponer el sentimiento de la dignidad propia y ajena á la estupidez de la rutina. En época más remota honró sobremanera á Dello el florentino, D. Juan II de Castilla; y lo mismo hicieron Francisco I con el Vinci, Julio II con Miguel Angel, León X con Rafael, María de Médicis con Rubens, y la villa de Amsterdam con Rembrandt. Felipe IV pensó de distinto modo y así como en cierta ocasión se le ocurrió expulsar de España á los extranjeros *porque comían mucho pan*, creería que el nombre de su artista predilecto no estaba mal en la misma nómina que los barberos, galopines, enanos y bufones. A algunos de ellos inmortalizó Velázquez pintándolos de suerte que siendo de tan baja ralea hoy figuran sus retratos junto á los del Rey. Si lo hizo con malicia fué grande ingenio; si careció de ella, como es de presumir por su bondad, el tiempo le ha vengado.



EL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

Fotog. M. Moreno

V

RUBENS EN ESPAÑA.—«LOS BORRACHOS». PRIMER VIAJE DE VELÁZQUEZ A ITALIA—«LA TÚNICA DE JOSÉ». «LA FRAGUA DE VULCANO».

Dos veces estuvo Rubens en España; la primera cuando en 1603, enviado por el Duque de Módena, á quien servía, vino á la Corte de Valladolid, portador de ricos presentes para Felipe III y para el Duque de Lerma. Entonces, escribiendo al Secretario Anibal Chieppio y hablándole de que Isberti, embajador aquí del de Módena, quería que pintara varios cuadros ayudado de artistas españoles, le dice lo siguiente: «Secundaré su deseo, pero no lo apruebo, considerando el poco tiempo de que podemos disponer, unido á la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera (á la que Dios me libre de parecerme en nada), absolutamente distinta de la mía» (1).

En 1628, pasados veinticinco años, estando en París al servicio de María de Médicis, supo, por su amistad con el Duque de Buckingham, que Carlos I de

(1) *Rubens diplomático español*, por G. Cruzada Villaamil. Madrid, 1874.

4

Inglaterra deseaba hacer paces con España. Hubo el gran flamenco de comunicárselo á la Infanta doña Isabel Clara Eugenia, gobernadora por el Rey Católico, su sobrino, en los Países Bajos, y deseosa esta princesa de favorecer aquel intento, le mandó á España trayendo ocho grandes cuadros para Felipe IV. «En »los nueve meses que asistió en Madrid—dice Pache»co—sin faltar á los negocios de importancia á que ve»nía, y estando indispuesto algunos días de la gota, »pintó muchas cosas, como veremos (tanta es su des»treza y facilidad). Primeramente retrató á los Reyes é »Infantes, de medios cuerpos, para llevar á Flandes; »hizo de Su Majestad cinco retratos, y entre ellos uno »á caballo con otras figuras, muy valiente. Retrató á la »señora Infanta de las Descalzas, de más de medio »cuerpo, é hizo de ella copias: de personas particulares »hizo cinco ó seis retratos; copió todas las cosas de Ti»ciano que tiene el Rey, que son los dos baños, la Eu»ropa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el Adán »y Eva y otras cosas; y de retratos el del Landsgrave, »el del Duque de Sajonia, el de Alba, el del Cobos, un »Dux veneciano y otros muchos cuadros fuera de los »que el Rey tiene: copió el retrato del Rey Felipe II »entero y armado. Mudó algunas cosas en el cuadro de »la Adoración de Reyes de su mano, que está en Pala»cio; hizo para don Diego Mejía (grande aficionado »suyo), una imagen de Concepción de dos varas; y á »don Jaime de Cárdenas, hermano del Duque de Ma»queda, un San Juan evangelista, del tamaño del natu»ral. Parece cosa increíble haber pintado tanto en tan »poco tiempo y en tantas ocupaciones. Con pintores »comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había

»antes por cartas correspondido), hizo amistad y favo»reció mucho sus obras y fueron juntos á ver El Es»corial» (1).

Hemos copiado los anteriores párrafos antes que, con propósito de que resalte la pasmosa facilidad de Rubens, para que se comprenda que Velázquez debió de verle trabajar muchas veces, á pesar de lo cual las ideas del insigne flamenco influyeron en él poco ó nada. El arte de Rubens era, en lo que se refiere á la disposición de los asuntos grandiosamente teatral y en el más alto grado decorativo; en el dibujo antes atrevido que fiel, y en las galas del color magnífico y pomposo sobre toda ponderación. Velázquez siguió, como hasta allí, componiendo con extremada naturalidad, dibujando con una fidelidad rayana en lo prodigioso, y siendo incomparable en el color, no á fuerza de brillantez y riqueza de tonos, sino por la sabia armonía en el conjunto de ellos.

Quizá este antagonismo y contraste de ideales y aptitudes, dulcificado en la conversación por la urbanidad cortesana, fomentase en ambos, primero el trato y después el aprecio mutuo. No parezca el discurrir así entregarse á fantasías de la imaginación, pues se funda en suposiciones que tienen hechos por base; pero ¡qué hermoso debió de ser el encuentro de aquellas inteligencias! Rubens tenía entonces cincuenta y un años, Velázquez veintinueve. ¡Qué cosas diría la madurez de juicio á la plenitud de la esperanza! Uno, acostumbrado á trabajar entre magnificencias en los palacios de París y de Bruselas, ataviado con el lujo de un

(1) Pacheco. *Arte de la pintura*. Libro I. Cap. VIII.



gran señor; otro, hecho á vivir modestamente en aposentos secundarios del Alcázar viejo, con pisos de ladrillo polvoriento y puertas de cuarterones, como la habitación de *Las Meninas:* el español obsequioso, el extranjero agradecido; éste por su posición y aquél por su índole, ambos por su genio, libres de celos y de envidias; uno harto de saber, otro ansioso de saber más; el flamenco conocedor de extrañas tierras, el andaluz apenas salido de la suya: cultura diferente, temperamentos contrarios, inteligencias organizadas para percibir la belleza por vario modo, reflejándola con diverso estilo, y todo ello fundido y sublimado por el amor al arte y el culto de la Naturaleza: ¡qué enseñanza para el mozo en lo que oyese al viejo, y éste qué impresión experimentaría ante las obras de un principiante de tan soberanas facultades! Juntos fueron á El Escorial, juntos discurrirían por los salones de los palacios y las alamedas de los jardines: ¡qué alientos inspiraría el protegido de María de Médicis al *oficial de manos* que cobraba doce reales al día con los barberos de la cámara! Á buen seguro que si Rubens escribió por entonces á los amigos que dejara en su patria no les diría de Velázquez lo que durante su estada de 1603 en Valladolid escribió al secretario del Duque de Mántua hablándole de los pintores de Felipe III.

Después de emprender Rubens su viaje de vuelta fueron pagados á Velázquez, según consta en los archivos de Palacio, 400 ducados en plata: los 300 á cuenta de sus obras y los 100 por *una pintura de Baco* que hizo para servicio de S. M. Así se designó entonces la obra más popular de Velázquez: el famoso

cuadro de *Los Borrachos*. Stirling, fundándose en la existencia de un boceto firmado y fechado en 1624, que se conserva en la colección de Lord Heytesbury, supone que fué ejecutado en este año; pero, de una parte, pocos inteligentes creen en la autenticidad del boceto, y además, consta que Velázquez cobró el cuadro cinco años después.

¿Cuál sería el origen del asunto de *Los Borrachos?* Bien pudiera ser, como indica don Pedro de Madrazo, que Velázquez tuviese noticia de *un estupendo torneo de los vasallos de Baco y cofradía Brindónica, hecho en un gran salón delante de sus Altezas serenísimas,* celebrado en Bruselas ante el archiduque Alberto y su esposa doña Isabel Clara Eugenia. Lo cierto es que los criados de caballeros que estos príncipes tenían á su servicio, deseando solemnizar las buenas nuevas de Francia, organizaron una fiesta. «No eran dadas las cinco — dice un escrito de aquel tiempo — cuando estaba todo puesto aguardando á sus altezas, y llegado que hubieron se dió principio, mostrándose primero *el dios Baco* vestido de un lienzo muy justo y pintado de tan buen arte, que *parecía estar desnudo.* Venía *caballero en un tonel* con muchas guirnaldas de parras repartidas por cuello, brazos y piernas. Por arracadas traía dos grandísimos racimos de uvas. Dió una vuelta por la plaza, llevando alrededor de sí *ocho* mancebos que le venían haciendo fiesta»... (1) Y aquellos adjuntos de Baco se llaman *D. Guillope de Aceituna, D. Paltor Luquete* y *D. Faltirón Anchovas.*

(1) *Observaciones sobre particularidades de la poesía española,* por don Adolfo de Castro. Prólogo al tomo XLII de los AA. EE. de Rivadeneyra.



Obsérvese que, según lo copiado, Baco imitaba estar desnudo, cabalgaba sobre un tonel, iba coronado de hojas de parra y le acompañaban ocho ganapanes. Lo mismo sucede en el cuadro de *Los Borrachos*, donde las figuras también son nueve, Baco está en cueros vivos, montado en un barril, ceñidas las sienes de verdes pámpanos. Convengamos en que para coincidencias son muchas.

Poco serio y muy arriesgado es admitir cosas no demostradas plenamente en trabajos de esta índole y tratándose de hombres y obras tan importantes; pero en esta ocasión me inclino á creer que Rubens en sus diálogos con Velázquez le haría descripción de la estravagante pantomima flamenca y que, seducido aquél por el sabor picaresco, concebiría lo principal del asunto; completándolo y españolizándolo luego con lo que pudiera observar en las vendimias de Chinchón, Colmenar ú otro pueblo cercano de Madrid, donde no habían de faltarle grupos de hampones y vagos que le sirvieran de modelo. Este es en mi humilde opinión el origen del cuadro. Luego, en la manera de sentirlo y componerlo, Velázquez se burló de la mitología como Quevedo se burlaba de los poemas heroicos, escribiendo las *Locuras y necedades de Orlando*, y Cervantes de todos los libros de caballerías con el inmortal *Don Quijote*.

La litografía, el grabado y la fotografía, han reproducido tanto este lienzo que no hace falta describirlo. Además, sería necesaria la pluma que retrató á *Mompodio* para expresar con palabras dignas de Velázquez la verdad y la gracia de aquel grupo de nueve hombres más ó menos poseídos del vino, cuyos distintos tipos

dan al conjunto una variedad asombrosa dentro de la raza truhanesca á que pertenecen todos. Están sentados ó echados á la sombra de una parra; unos ya beodos, otros casi; quien alzando una copa que parece griega; quien sosteniendo amorosamente entre las manos un cuenco lleno de vino; el que hace de Baco adorna la cabeza con hojas de vid al que se arrodilla respetuoso cual si fuese de laurel la corona que se le otorga; alguno que ya la ha conseguido, descansa reclinado en la tierra como en el más cómodo lecho; y otro se acerca solicitando humildemente, sombrero en mano, ingresar en el corro y participar de la bebida hasta ponerse en situación digna de que le adornen también con pámpanos las sienes. No hay allí rostro amenazador ni mirada torva; aquellos hombres pueden haber estado por graves delitos remando en las galeras, acaso sean salteadores de caminos; pero en aquel momento el regalo les ha hecho mansos: están pacíficos, contentos, saboreando la deleitosa embriaguez que en lugar de excitarles á la pendencia ó el delito parece que les abstrae, aislándolos del mundo como si en él no hubiera nada digno de preocuparles, ni gloria, ni codicia, ni lascivia, cuyo gusto pueda compararse á la sensación gratísima que les causa el mosto al resbalar por el gaznate. La alegría que sienten es comunicativa: quien les mira se ríe; no son beodos que inspiren miedo ni repugnancia, ni dan asco; su borrachera tiene ese algo respetable que merece el placer ajeno siendo inofensivo.

Cuando Velázquez, andando el tiempo, llegó á dominar con dominio absoluto la técnica de su arte, pintó mejor otros cuadros; en ninguno llegó á desplegar tan-

to vigor y tanta intensidad de expresión: por eso *Los Borrachos* es entre todos sus lienzos el preferido del público.

Está dibujado de un modo admirable: ni en cada figura considerada con relación á las demás, se nota desproporción, ni examinándola aisladamente tiene la incorrección más ligera: no hay figura que no ocupe el lugar que le corresponde, ni miembro que no encaje en el cuerpo á que pertenece, ni línea que no reproduzca con verdad pasmosa la forma que pretende copiar. Los trozos de desnudo son en cuanto á la pureza de modelado como fragmentos de estatuas clásicas; en las ropas cada pliegue acusa el bulto que esconde. La mancha total del color es caliente, dominando los tonos pardo-amarillentos de tezes curtidas por la intemperie y de los paños burdos. En el estilo y manera hay todavía dureza; cada pedazo está hecho y apurado aparte, con la preocupación de modelar enérgicamente; las sombras parecen recortadas, y en derredor de las figuras, cuyo contorno destaca del fondo con innecesario vigor, falta el aire respirable que es el mayor encanto de las obras de Velázquez, cuando á fuerza de observación llega más tarde á esfumar los cuerpos en la distancia, presentándolos no con su propio aspecto real, sino con el que toman, según el lugar que ocupan.

Era natural, dado el tiempo en que vivía, que Velázquez pretendiera ir á Italia; Rubens debió de aconsejárselo y el Rey, lejos de oponerse «habiéndoselo prometido varias veces—dice Pacheco—cumpliendo su real palabra y animándole mucho, le dió licencia, y para su viaje cuatrocientos ducados en plata, haciéndole pagar dos años de su salario. Y despidiéndose del

Conde-Duque, le dió otros doscientos ducados en oro y una medalla con el retrato del Rey, y muchas cartas de favor».

Embarcóse en Barcelona el 10 de Agosto de 1629, siendo su compañero de navegación el Marqués de los Balbases, don Ambrosio Spínola, general de nuestras tropas en Flandes, futuro vencedor de Breda, á quien había de pintar años más tarde en el cuadro de *Las Lanzas*.

Al llegar aquí considero que conviene copiar los párrafos en que Pacheco describe el viaje de su yerno, en vez de extractarlos; porque su estilo incorrecto, pero expresivo, da cabal idea de aquella primera expedición de Velázquez á Italia.

«Fué á parar á Venecia—dice Pacheco—y á posar »en casa del Embajador de España, que lo honró mu»cho, y le sentaba á su mesa, y por las guerras que »había, cuando salía á ver la ciudad, enviaba á sus »criados con él que guardasen su persona. Después, »dejando aquella inquietud, viniendo de Venecia á »Roma, pasó por la ciudad de Ferrara, donde á la sazón »estaba, por orden del Papa, gobernando el cardenal »Saquete, que fué Nuncio en España, á quien fué á »dar unas cartas y besar la mano, dejando de dar otras »á otro Cardenal. Recibióle muy bien é hizo grande »instancia en que los días que allí estuviese había de »ser en su palacio y comer con él: él se excusó modes»tamente con que no comía á las horas ordinarias, mas »con todo esto, si su ilustrísima era sentido, obedecería »y mudaría de costumbre. Visto esto, mandó á un gen»til hombre español de los que lo asistían, que tuviese »mucho cuidado dél, y le hiciese aderezar aposento

»para él y su criado y le regalasen con los mesmos »platos que se hacían para su mesa, y que le enseñasen »las cosas más particulares de la ciudad. Estuvo allí »dos días, y la noche última que se fué á despedir dél »le tuvo más de tres horas sentado tratando de dife- »rentes cosas, y mandó al que cuidaba dél que previ- »niese caballos para el siguiente día y le acompañasen »diez y seis millas, hasta un lugar llamado Ciento, »donde estuvo poco, pero muy regalado, y despidiendo »la guía siguió el camino de Roma, por Nuestra Señora »de Loreto y Bolonia, donde no paró ni á dar cartas al »cardenal Ludovico ni al cardenal Espada que es- »taba allí.

»Llegó á Roma, donde estuvo un año, muy favore- »cido del cardenal Barberino, sobrino del Pontífice, por »cuya orden se hospedaron en el Palacio Vaticano. »Diéronle las llaves de algunas piezas, la principal de »ellas estaba pintada á fresco; todo lo alto sobre las »colgaduras, de historias de la Sagrada Escritura, de »mano de Federico Zúcaro, y entre ellas la de Moisés »delante de Faraón, que anda *cortada* (1) de Cornelio. »Dejó aquella estancia por estar muy atrás mano y por »no estar tan solo, contentándose con que le diesen »lugar las guardas para entrar cuando quisiese á debu- »jar el juicio de Micael Angel, ó de las cosas de Rafael »de Urbino, sin ninguna dificultad, y asistió allí mu- »chos días con grande aprovechamiento. Después, »viendo el Palacio ó Viña de los Médicis, que está en »la Trinidad del Monte, y pareciéndole el sitio á pro- »pósito para estudiar y pasar allí el verano, por ser la

(1) *Cortada*: lo mismo que grabada.



»parte más alta y más airosa de Roma, y haber allí »excelentísimas estatuas antiguas de que contrahacer, »pidió al Conde de Monterey, Embajador de España, »negociase con el de Florencia le diesen allí lugar, y »aunque fué menester escribir al mismo Duque, le »facilitó esto y estuvo allí más de dos meses, hasta »que unas tercianas le forzaron á bajarse cerca de la »casa del Conde, el cual, en los días que estuvo indis»puesto, le hizo grandes favores, enviándole su médico »y medicinas por su cuenta, y mandando se le adere»zase todo lo que quisiese en su casa, fuera de muchos »regalos de dulces, y frecuentes recuerdos de su parte.

»Entre los demás estudios hizo en Roma un famoso »retrato suyo, que yo tengo, para admiración de los »bien entendidos y honra del arte. Determinóse de »volver á España, por la mucha falta que hacía, y á »la vuelta de Roma paró en Nápoles, donde pintó un »lindo retrato de la Reina de Hungría, para traerlo á »Su Majestad. Volvió á Madrid después de año y medio »de ausencia y llegó al principio del de 1631. Fué muy »bien recibido del Conde-Duque, mandóle fuese luego »á besar la mano á Su Majestad, agradeciéndole mucho »no haberse dejado retratar de otro pintor, y aguar»dándole para retratar al Príncipe, lo cual hizo pun»tualmente, y Su Majestad se holgó mucho con su »venida.»

Además de las obras aquí mencionadas por Pacheco hizo Velázquez en Venecia copias de la *Crucifixión* y la *Cena* del Tintoretto: en Roma del *Parnaso, El incendio del Borgo* y la *Disputa del Sacramento,* de Rafael, y del *Juicio final,* de Miguel Ángel: mas teniendo en cuenta el poco tiempo que allí permaneció

y la gran cantidad de trabajo que esta labor implica, es de suponer que sólo hiciese estudios fragmentarios, apuntes aislados, y así lo indica Palomino cuando dice que hizo «varios dibujos, unos con colores, otros con lápiz». De la villa Médicis trajo los dos preciosos paisajes que, con los números 1.106 y 1.107 se conservan en nuestro Museo del Prado. Estos, indudablemente, son de su mano (1). Los dos cuadros de mayor empeño que realizó durante aquel viaje fueron *La túnica de José,* que está en El Escorial, y *La fragua de Vulcano.* Ambos tienen igual número de figuras de tamaño natural, seis cada uno; varias pintadas con los mismos modelos.

El asunto bíblico de *La túnica de José* está dispuesto sin gran fidelidad al sagrado texto. El Génesis dice que las ropas de José eran de colores, y las que en el cuadro presentan sus hermanos á Jacob son pardas con ribetes blancos salpicados de sangre. En cambio Velázquez, interpretando el dolor propio de un padre, acaso más humanamente que los versículos del Génesis, puso á Jacob, no sólo agobiado de pena, sino con asomos de cólera. Dice Stirling que, á causa de esto, el Jacob pintado por Velázquez es menos conmovedor que el descrito por Moisés. En lo demás, la terrible escena está tratada con la gravedad que correspondía á un pintor católico del siglo XVII.

Por el contrario, en *La fragua de Vulcano,* sin llegar á la desenfadada burla hecha de Baco en *Los*

(1) No se puede afirmar lo mismo del núm. 1 108, que ya á don Pedro de Madrazo le pareció obscurecido por la imprimación roja de la tela y acaso pintado en Madrid.



borrachos, la situación aparece dispuesta con cierta graciosísima ironía muy andaluza y poco respetuosa para los dioses inmortales. Vulcano ayudado de cuatro robustos mocetones que nada tienen de cíclopes, pues ni son gigantes, ni tuertos, sino de estatura humana y con sus dos ojos sanos, estaba trabajando á martillazos sobre el yunque una lámina de hierro candente, cuando de improviso se le presenta Apolo en forma de hermoso mancebo, coronado del laurel de Dafne y circundada la cabeza de claridad intensa reveladora de su celeste origen. El dios de la Poesía viene á dar al dios del Infierno la desagradable noticia, de que mientras él sudando el quilo se esmera en forjar una armadura para el tremendo Marte, éste, deshonrándole como á un simple mortal, ha cometido adulterio con su esposa Venus: y se lo dice, por lo visto sin preparación ni rodeo, sin tener en cuenta siquiera que están allí sus ayudantes. El ofendido tan asombrado como furioso, y sus compañeros en cuyos rostros se pinta la estupefacción, suspenden el trabajo: aquel desnudo de medio cuerpo arriba, sin más vestimenta que un mandil de cuero, se queda parado con el martillo en la diestra y en la izquierda la tenaza que oprime la roja lámina de hierro que estaba golpeando: los cuatro mozos cuya desnudez sólo encubre un paño gris liado á la cintura, miran y escuchan al rubicundo Apolo con menos curiosidad que sorpresa. Cada figura y cada parte de ella está iluminada según el sitio que ocupa, ya por la claridad del día á que da entrada un ventanón abierto á la izquierda sobre cuyo vano destaca Apolo, ya por el resplandor que aureola la cabeza de éste, ya por las rojizas as-

cuas del hornillo. La estancia es un humildísimo taller, en cuyo primer término se ven esparcidas por el suelo piezas de armadura y groseras herramientas de trabajo. Para la fragua del dios Vulcano serviría de modelo, según las trazas, el obrador de un humilde herrero de los suburbios de Roma. Por último, la totalidad está envuelta en una atmósfera, que si no tiene aún la transparencia pasmosa de sus obras posteriores, empieza ya á ser respirable. Así entendió el asunto: pensando que pues los dioses se humanaban, como hombres había que tratarlos. Exceptuada la luz que irradia la cabeza de Apolo, calificado por Stirling de joven vulgar, no hay allí nada divino ni siquiera heroico. Velázquez respirando el ambiente de la Roma papal del Renacimiento, rodeado de concepciones pictóricas en que prevaleció el elemento literario, fruto de una extraordinaria cultura clásica, y el aspecto fastuosamente decorativo, afirmó su criterio naturalista, con una obra en que lo fabuloso está representado con medios que parecerán rayanos en lo grosero á quien no comprenda que sólo con la belleza de la forma y la expresión del carácter individual se puede llegar á lo sublime. Otros maestros á quienes Velázquez debió de conocer allí y que no ejercieron en él la menor influencia, tendrían facultades para tratar el asunto hasta con grandeza homérica: acaso el Dominichino, el Guercino, Albano y Guido Reni habrían sido más poetas, Poussin más erudito; ninguno tan pintor. Lo que indudablemente se propuso en *La fragua,* fué vencer las dificultades del desnudo y esto lo realizó de un modo admirable.

Para hacer el retrato de la infanta doña María, des-

pués reina de Hungría, hermana del Rey, y por orden de éste, marchó Velázquez á Nápoles. Pacheco dice que lo pintó, pero no hay seguridad de que sea el catalogado en nuestro Museo de Madrid con el número 1.072. La edad que representa la dama, su mandíbula inferior típica en los individuos de esta rama de la dinastía austriaca y hasta cierto parecido con aquel rey, nos inclinan á la afirmativa: por otra parte, parece probable que dada su alta categoría hiciese Velázquez un retrato de más importancia que se haya perdido; del cual, acaso sea copia el que existe en el Museo de Berlín (1) y que este del Prado le precediese como cabeza de estudio preparatorio. Su estilo es el propio de Velázquez en aquella época; quizá algo duro por afán de trabajar mucho y dominar en poco tiempo los rasgos de un modelo del cual apenas podría disponer, pues se sabe que fué muy corta la permanencia en Nápoles de la futura reina y emperatriz. En todo caso, si este retrato que está en Madrid no fuese de Velázquez, ¿á quién se pudiera atribuir? Mientras no se conteste satisfactoriamente á la pregunta, hay que considerarlo suyo.

Hallábanse también por entonces en Nápoles el Virrey Duque de Alcalá, amigo de Pacheco, y el gran pintor español José Ribera *el Españoleto*. Si Velázquez hubiera pretendido fijar su residencia en Italia, es verosímil que Ribera, dado el genio levantisco y el carácter dominador que le atribuyen sus biógrafos, no le mirase con buenos ojos: mas como había de saber que estaba de paso, no es absurda la suposición hecha

(1) Número 413.



por varios críticos de que trataría afablemente al sevillano. Además, ni aún en la Patria pudiera encontrarle como rival, pues Jusepe Martínez, cuenta que estando en Nápoles halló á «un insigne pintor, imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro del reino de Valencia, de quien recibí mucha cortesía... Entre varios discursos pasé á preguntarle de cómo viéndose tan aplaudido de todas las naciones, no trataba de venirse á España, pues tenía por cierto, eran vistas sus obras con toda veneración. Respondióme: «Amigo carísimo, de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo año, no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se le pierde el respeto; y lo confirma esto el constarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España, ser muy poco estimadas: y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales» (1): amargo convencimiento que no debió de borrar en su corazón el amor á la Patria, pues firmó muchas de sus obras poniendo: *José de Ribera, español, de Játiva*. Tanto puede el tenaz recuerdo de la tierra donde se ha nacido aun en aquellos que menos lo imaginan. Nada escribe Pacheco sobre si en Nápoles trabó su yerno amistad con Ribera. Cean Bermúdez, sin precisar en qué se funda, dice que éste en 1630 tuvo el gusto de ver y tratar á don Diego Velázquez cuando pasó á Nápoles y le acom-

(1) Jusepe Martínez. *Diálogos practicables del arte de la pintura.*





CRISTO CRUCIFICADO

Fotog. M. Moreno

pañó á ver todas las cosas dignas de aquella ciudad, y añade que en 1649 volvió á abrazar á Velázquez cuando dió otra vuelta á Italia (1).

Á fines de 1630 regresó á España y si Rubens no ejerció influencia en su estilo, tampoco lo alteró la admiración que debieron de causarle las obras de Ticiano, Tintoretto, Verones, Rafael y Miguel Angel. Por reflexión ó por instinto, á los treinta y un años, estaba tan firme en sus ideas y seguro de sus facultades que supo estudiar á todos los maestros, no seguir á ninguno y conservar su personalidad, dejándoles incomparables en la grandeza, en la poesía, en el color y la gracia, y quedando él soberano en lo que toca á la sencillez y la verdad.

(1) *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.—Tomo IV, pág. 188.

VI

RETRATOS: DEL REY.—DEL PRINCIPE BALTASAR CARLOS.—DEL INFANTE DON FERNANDO.—DEL CONDE-DUQUE.—DE MARTINEZ MONTAÑÉS.—OTROS QUE SE HAN PERDIDO.

La mejor manera de expresar el desarrollo de las facultades de este gran pintor, sería ir describiendo sus obras por el orden en que las hizo: así se apreciarían no sólo las fases distintas de su pensamiento, sino también las variantes y progreso de su técnica, pero no es posible; primero por falta de seguridad para fijar la fecha de ejecución de cada lienzo; segundo porque ni aun el estilo sirve de guía infalible para determinarla, pues como por ser Velázquez empleado de palacio quedaban sus cuadros bajo su custodia, los retocaba cuando le convenía, aprovechando y realzando lo anteriormente pintado: finalmente, la circunstancia de estar algunos en el extranjero, hace más difícil la investigación.

Mucho trabajó durante los dieciocho años que separan el de 1631, en que de vuelta en Madrid aparece su nombre en las nóminas de palacio por el mes de Enero, y el de 1649 en que emprendió su segundo viaje á Italia: mas no hay modo de enumerar por orden

riguroso todo lo que pintó. Es pues conveniente hacer de ello una clasificación por grupos que á primera vista parece arbitraria, pero que tiene la ventaja de indicar primero por partes y abarcar luego en totalidad y conjunto cuanto produjo en aquel fecundo período de su vida. Lo que se puede conocer casi año por año, es lo que menos interesa: su hoja de servicios como criado del Rey. De lo capital, que son los cuadros, no hablan los legajos de los archivos, sino para decir alguna vez donde estuvieron puestos; ni aun cabe fiarse de los documentos referentes al coste de ellos, pues en esos papeles consta cuando fueron pagados, no cuando se pintaron, así que no es dable sujetarlos á cronología. Finalmente, el orden de su producción, exigible en una obra con pretensiones de definitiva y erudita, no es necesario en un modesto trabajo de vulgarización. Contentémonos, por tanto, con mencionar al referirnos á esta época (1630 á 1649), primero los retratos, género de tan excepcional importancia en Velázquez; luego los cuadros de composición, y por último, los lienzos destruídos en los incendios ó cuyo paradero se ignora.

Una de las primeras obras que debió de hacer al llegar de Italia, en los comienzos de 1631, es el *retrato de Felipe IV* que se conserva en la Galería Nacional de Londres. Está el Rey representado en pie, de cuerpo entero y tamaño natural con traje pardo bordado de plata, guantes obscuros, medias blancas y zapatos de polvillo; apoya la mano izquierda en el pomo de la espada y en la diestra tiene un papel donde se lee: *Señor, Diego Velázquez, pintor de Vuestra Majestad:* junto de él hay una mesa donde está el sombrero. Dice Beruete,

en la citada obra, que este cuadro es algo seco, y que la primera impresión que causa es poco favorable; pero que está la cabeza hecha con singular delicadeza, dibujado todo irreprochablemente y que es auténtico sin duda alguna. Casi por los mismos meses haría otros dos retratos del Rey y de su primera esposa, doña Isabel de Borbón, ambos de medio cuerpo, que están en el Museo Imperial de Viena.

En Madrid tenemos al Rey retratado por entonces dos veces.

La primera (núm. 1.074 del Museo), en fondo de campo, escopeta en mano, traje de caza y un magnífico perro al lado. Esta figura de Felipe IV es una de las puestas y movidas con mayor elegancia entre todas las que pintó

La segunda en traje de gala y á caballo. En 1616, el Duque de Lerma había mandado al escultor florentino Pedro Tacca, que hiciese la estatua de Felipe III que está hoy en la Plaza Mayor de Madrid; en 1632, el Conde Duque de Olivares, no queriendo ser menos adulador, le encargó la de Felipe IV para colocarla en el Retiro. Deseando Tacca tener á la vista un buen retrato del Rey, se le mandó uno ecuestre de mano de Velázquez con sombrero puesto y menor que el natural: pidió el italiano otro donde poder estudiar mejor la real persona, y Velázquez lo hizo hacia 1633 de perfil, de busto y sin sombrero (1), enviándosele además un busto del Rey por Martínez Montañés, tal vez el que

(1) Cruzada Villaamil y don Pedro de Madrazo, dicen que el primero de ambos retratos es el que está hoy en la Galería Pitti de Florencia. Beruete lo considera copia.



se vé indicado en la parte inferior derecha del retrato que á este escultor hizo Velázquez.

De que al monarca le gustara alguno de los que para tal objeto le hizo su pintor favorito, ó de que éste quedase contento de ellos, debió de nacer en ambos la idea de un nuevo y gran retrato ecuestre de S. M. Puso el artista manos á la obra y fruto de aquel trabajo, es el que hoy está en el Museo del Prado con el núm. 1.066. Por la edad que en él representa el Rey, y por las noticias expresadas, no puede estar pintado ni al llegar Velázquez á la Corte en 1623, como pretende Cean Bermúdez, ni en 1624, como indica Stirling, ni según dicen Lefort y don Pedro de Madrazo en 1644, época en que ya el Rey tenía treinta y nueve años, edad que no aparenta en el cuadro: debió de ejecutarlo hacia 1633 ó 34, á raíz y á consecuencia de los que se enviaron á Tacca.

Está el Rey representado teniendo por fondo un campo de las cercanías de Madrid por la parte Norte, donde la limpia diafanidad del ambiente deja ver á largas distancias los grupos de árboles y quebraduras del terreno, en que dominan los tonos claros, verdes y azulados. Va caminando de izquierda á derecha, de perfil, jinete en un caballo castaño, de patas blancas, sobrio de arreos y puesto en chaza ó media corveta. Lleva media armadura empavonada con labores de oro, y sobre la coraza banda carmesí, de seda, hecha un airoso lazo, cuyas puntas le flotan á la espalda; gregüescos obscuros, botas y guantes de estezado fino, chambergo de plumas pardas y blancas y golilla de canalones estrechos; todo ello pintado con tal primor que, aunque el artista dudara y corrigiese mucho, por tratarse de obra de tanta dificultad, parece

la ejecución lograda con increible facilidad y soltura. Aparte la perfecta imitación de lo natural, el rasgo distintivo de este lienzo es cierta mezcla de vigor y elegancia, de majestad y gallardía que hace profundamente simpático al modelo: aun ignorando quién sea el retratado, se comprende que debe de pertenecer á la categoría de mimados por la fortuna y puestos por ella en la cumbre de las grandezas sociales, alguien hecho á la magnificencia y regalo de los palacios, un poderoso á quien la felicidad ha protegido; porque continente, apostura, gesto, todo es propio de gran señor: y sabiendo que es Felipe IV de Austria, bajo cuyo cetro no hubo desgracia que no nos viniera encima ni mengua que le sacase de su culpable apatía, cuando recordamos que es aquel Rey falto de empuje para cuanto no fuese disponer fiestas y cortejar mujeres, aún es mayor el asombro que causa su imagen así trazada, porque, antes que soberano incapaz, parece padre de un pueblo á quien con su sabiduría hace dichoso.

Todos los críticos y biógrafos de Velázquez están conformes en considerar este retrato como obra de mérito excepcional: unos alaban de ella lo que se refiere al modo de concebirla, imprimiendo al bruto tanta vida y al jinete tanta gallardía; otros elogian el dibujo, donde, al través de arrepentimientos y correcciones que aún se notan, hay una precisión admirable; otros, finalmente, la soltura de la ejecución, en la cual ya ha desaparecido por completo aquella pasada dureza de los primeros cuadros. Por mi parte me limitaré á recordar que á pocos pasos de este retrato está en nuestro Museo del Prado el ecuestre de Carlos I,

por Ticiano, y que la comparación resulta favorable al primero, pues al gran maestro veneciano se le allanaron muchas dificultades, teniendo por modelo una figura con visos de heroica; y el español hubo de infundir al suyo, sin faltar á la verdad, una grandeza y poesía que en absoluto le faltaban.

Cuentan las historias y relaciones que, de doce mujeres, entre esposas y amigas, tuvo Felipe IV treinta y dos hijos, incluyendo legítimos y bastardos (1); pero ninguno le alegraría tanto como el príncipe Don Baltasar Carlos, habido, después de tres hijas muertas sin cumplir un año, en su primera mujer y prima la infanta de Francia doña Isabel de Borbón, á quien llama un escritor de la época *fragante flor de lis convertida en purpúrea rosa castellana.*

Nació aquel niño el año de 1629, durante la permanencia de Velázquez en Italia, que le retrató varias veces, y se supone que la primera en un lienzo que hoy se conserva en Castle-Howard. Tiene allí el Príncipe dos años y está representado en pie sobre un peldaño en segundo término: ante él se ve un paje enano. En su mirada brilla la mirada viva característica de sus imágenes ulteriores, y en su postura, impropia de un niño, puede descubrirse la intención del

(1) Entre estos últimos son conocidos D. Juan de Austria; don Francisco de Austria, que murió de edad de ocho años; doña Margarita, monja en la Encarnación de Madrid; D. Alfonso de Santo Tomás, obispo de Málaga; D. Fernando de Valdés, general de artillería; D. Alonso de San Martín, obispo de Oviedo, y D. Juan Corso, que con el nombre de Juan del Sacramento se hizo célebre predicador.—Picatoste: *Estudios sobre la grandeza y decadencia de España*, parte tercera.

pintor de hacer que resalte el rango del modelo: apoya la mano izquierda en la empuñadura de la espada y la diestra en el bastón de mando. Cruza su rico traje de terciopelo obscuro con pasamanería de oro una banda roja: al fondo hay un cortinaje rojo, y sobre un almohadón se ve el sombrero de terciopelo con plumas blancas. El enano, situado un peldaño más abajo que su amo, vuelve hacia éste la enorme cabeza: lleva amplia valona lisa y cadena al cuello; un delantal le cubre la parte inferior del cuerpo. En la mano derecha tiene un chupador de plata, y en la izquierda una manzana (1). Beruete, de quien tomamos estos datos, dice que, durante algún tiempo, se atribuyó el cuadro al Corregio, suponiendo que el retratado era un príncipe de Parma; pero hoy dos ilustres críticos, Justi y Armstrong, el segundo con ciertas reservas, reconocen en él la mano de Velázquez.

En Madrid está el Príncipe retratado dos veces, ambas de tamaño natural, á pie y á caballo. Don Pedro de Madrazo ha descrito estos dos cuadros con una claridad y precisión que no hay más que pedir: al hablar de uno enumera fielmente las prendas de ropa, desde la gorrilla de ala y la valona de encaje, hasta el tabardo de mangas bobas y los zapatos de paño; al referirse á otro, desde el chambergo con plumas y la banda encarnada de cabos de oro hasta las botas atezadas; ni se olvida en el primero de los dos perros, perdiguero y galgo, ni deja en el segundo de dar idea de la jaca andaluza de color castaño sencillamente enjaezada: menciona, por último, los fondos de campo

(1) Véase VELÁZQUEZ, por A. de Beruete. París. Renouard, 1898.



madrileño con sus quebraduras en el piso y sus celajes azulados de nubes blanquecinas; pero lo que no es dado expresar, ni aun con pluma tan experta, es el atractivo que la figura del Príncipe, alegre, juguetona y al mismo tiempo regia, tiene en estos lienzos.

En ellos cautiva la augusta personilla por cierto aspecto inocente y travieso, cándido y malicioso que le imprime una gracia superior á toda ponderación: para aumentar el encanto parece, además, que existe indudable relación entre su edad y el riente paisaje que le rodea. Ambos cuadros son de color fresco y jugoso; y en lo que toca á la ejecución de lo más feliz que puede citarse de la segunda manera del autor.

En el Museo Imperial de Viena hay otro lienzo que representa al mismo Príncipe pasados tres ó cuatro años con traje de terciopelo negro bordado de plata, y ferreruelo: está junto á una mesa cubierta de tapete rojo, donde tiene el sombrero, y la figura destaca sobre fondo gris. «Esta obra—dice Beruete—es en conjunto »maravillosa, pero lo más admirable de ella es el »prodigioso modelado del rostro pálido, iluminado de »frente, y la expresión de la fisonomía, donde se lee »el carácter de aquel niño universalmente querido, »cuya prematura muerte ejerció funesto influjo en el »destino de España.»

Además de los dos mencionados retratos ecuestres, el del Rey y el del Príncipe Baltasar Carlos, hay en el Museo del Prado otros tres de personas reales y á caballo atribuídos á Velázquez, pero que hace tiempo se juzgan no hechos en totalidad de su mano. Son los de Don Felipe III y doña Margarita, su esposa, padres de Felipe IV, y el de la primera mujer de éste, doña Isa-

bel de Borbón, á quien tuvo pocas veces por modelo Velázquez, acaso por ser éste protegido del Conde-Duque y ella su enemiga (1). Artistas y críticos opinan que en esos tres grandes lienzos, que claramente muestran añadiduras laterales hechas para darles mayores proporciones, el maestro trabajó sobre retratos anteriores hechos por Bartolomé González ó Nicolás de Villacis, no como supone Stirling, de Carreño, que debía entonces de ser muy niño Mirando atentamente estas obras se conoce que lo que allí hizo el pincel de Velázquez fué dar valor y realce con enmiendas, correcciones y toques aislados á la mezquina y pesada labor de artistas inhábiles. Los repintes se ven aún: el retrato de Felipe III tiene el caballo casi todo rehecho; en el de doña Margarita está variado el fondo, convirtiendo el primitivo, que era un jardín con recuadros de boj, en campo de matas y arbustos; en el de doña Isabel de Borbón también se nota la modificación del caballo, y en la cabeza de la Reina hay notables variantes. Parece, pues, lo verosímil que los tres retratos estuvieran pintados cuando hizo Velázquez el de Felipe IV, y que, para hermanarlos con éste, los retocara ligera y bravamente, dándoles, en particular al de Felipe III, un aspecto grandioso que no tenían: con lo cual, las que hoy serían obras poco interesantes, lo son muchísimo, pues en ellas se ve cómo el genio, con poco esfuerzo,

(1) La reina tomó parte en las conjuras contra Olivares. Cierto día—refiere un historiador—cogiendo en brazos al príncipe Baltasar se lo presentó al rey llorando y diciéndole: «Este es vuestro hijo; si la monarquía ha de seguir gobernada por el ministro que la está perdiendo, pronto le veréis reducido á la condición más miserable».



convierte en superior lo que, á duras penas, era mediano.

Retrató, también en traje de caza como al Rey y al Príncipe, al Infante Don Fernando. Acerca de cuándo lo hizo discrepan las opiniones: dicen unos que antes de ir á Italia, lo cual desmiente el estilo; otros, que hacia el año 1647, cuando ya el personaje era muerto, aprovechando para el rostro el estudio de una imagen anterior. La figura está admirablemente colocada y á su lado tiene un podenco que es de los mejores trozos de pintura que hizo Velázquez. Así como se dice de las personas bien retratadas que están hablando, pudiera decirse de este can, que no ladra porque no quiere.

Detalles que, aislados, no representan gran cosa, y juntos dan á entender mucho, atestiguarán luego que, además de soberano artista, debió de ser Velázquez hombre de bondadoso natural; por lo menos fué agradecido: yo no vacilo en asegurar que la prueba es el retrato que hizo al Conde-Duque. La vanidad de éste, que vería en ello un medio seguro de legar su imagen á la posteridad, le haría desearlo: su rango lo justificaba; pero Velázquez puso en la obra tal empeño de acercarse á la perfección, que en su género no se concibe mejor.

Fué el privado de Felipe IV tan mal administrador de las rentas del Erario como celoso de las propias, las cuales llegaron á 450.000 ducados al año; tan vengativo, que mandó poner á Quevedo grillos de á nueve libras, y estando celebrándose los funerales del ilustre Duque de Fernandina ordenó que de las manos del difunto se quitase el bastón de general; tan funesto

político que ocasionó la rebeldía de Cataluña y la pérdida de Portugal, el Brasil y el Rosellón; acérrimo partidario de leyes suntuarias, aunque inventor de las golillas; al mismo tiempo creador del papel sellado y ordenador de cacerías donde entraban al puesto del Rey veinte jabalíes en una tarde: la afición que mostró á las letras y las artes amengua en algo lo aborrecible de su tiranía; pero ni fué militar, ni ganó batallas, ni siquiera salió á campaña. Sin embargo, tal como le representó Velázquez parece el rayo de la guerra.

En Julio de 1638 Condé puso sitio á Fuenterrabía embistiéndola por mar bajo sus órdenes el arzobispo de Burdeos: defendióse bravamente la plaza mas con tan poca gente, que no podía ser larga la resistencia ni evitable la entrada. Entonces el Conde-Duque reunió un pequeño ejército de cerca de doce mil hombres y con ellos el Almirante de Castilla desbarató á los franceses con tan furiosa acometida que Condé se entró huyendo en el agua hasta ganar una chalupa y el belicoso arzobispo se acogió á los bajeles quedando libre la plaza; traduciéndose el regocijo experimentado por el Rey no tanto en premiar pronto al Almirante cuanto en recompensar con largueza al Conde-Duque.

Esta fué la ocasión que Velázquez, si lisonjero agradecido, aprovechó para retratarle en campo de batalla de cuerpo entero y tamaño natural, ordenando un combate fantástico á caballo, con coraza de labores de oro, chambergo de grandes plumas, bastón de mando y aspecto de caudillo seguro y digno de la victoria. Está el bruto, que es alazán roano, en corveta afianzado sobre las patas, las manos en alto y tan bien en-

cajada sobre él la airosa figura del jinete que no se conciben más viveza en la bestia ni en el hombre más dominio. Nadie diría que aquél es el ministro cortesano en cuyos días murió en Rocroy el prestigio de la infantería española, sino un héroe de los que la guiaron en Muhlberg ó Nordinga: sin duda el artista pecando de palaciego, pues no se respira en vano la atmósfera viciada, incurrió aquí en la flaqueza de adular al privado: mas el mal efecto que esto causa instantáneamente se disipa al considerar que Olivares fué su protector, y que aquella inocente mentira era la única prueba de gratitud que podía darle. Nada hizo Velázquez con cuidado tan exquisito: ninguno de sus cuadros denota tan tenaz empeño de acierto: allí puso lo mejor de su entendimiento y de sus manos como había puesto el sentimiento más noble de su alma. El color es de frescura y riqueza incomparables: la ejecución, minuciosa por lo esmerada y grandiosa por el resultado, está en armonía con la índole de la figura donde todo revela fuerza, decisión y brío (1).

Es lógico pensar que las obligaciones anejas á los cargos que Velázquez desempeñaba en la servidumbre de Palacio no le dejarían mucho tiempo para aceptar encargos de particulares, suponiendo que el Rey

(1) Del Conde-Duque se conservan además los retratos siguientes: uno en pie con traje de corte, la cruz de Alcántara y cadena de oro al cuello, propiedad de Mr. Horford, en Londres, que procede de la casa de Altamira, y en opinión de Justi y Raimundo de Madrazo es auténtico. Otro, repetición del anterior, propiedad de Mr. Eduard Huth. Otro, en busto, en la Galería Real de Dresde. Y otro en el Museo de San Petersburgo que Justi ha calificado de copia. (Véase *Velázquez*, por A. de Beruete. París, 1898).



se lo tolerase: pero era natural que por conveniencia ó amistad hiciera otros retratos: de éstos se conservan varios, siendo los principales los siguientes.

El busto de un personaje desconocido que en Apsley House posee el duque de Wellington. El del letrado *Don Diego del Corral*, de cuerpo entero y tamaño natural, vestido con ropón, junto á una mesa y papeles en las manos. Debió de pintarlo hacia 1632, y es propiedad de la duquesa de Villahermosa.

El de *Pablillos de Valladolid* (núm. 1.092 del Museo del Prado). Decíase hasta hace pocos años que era éste un representante de comedias de los que á docenas trabajan en los corrales de Madrid y aun en el Alcázar Viejo: y por esta razón se le llamó *El Cómico*. Madrazo halló más tarde que en los Archivos reales, había un cuadro inventariado como *retrato de un bufón con golilla* que se llamó *Pablillos de Valladolid*, cuyas medidas casi coincidían con las del *Cómico;* y creyó, siendo su opinión aceptada, que no era el tal representante, sino bufón ú hombre de placer. Yo, con todo el respeto debido á tan insigne crítico, no acabo de persuadirme. Cierto que no hay en libros ni papeles antiguos, hasta hoy descubiertos, mención de ningún cómico de tal nombre, pero también lo es que un copiante pudo llamar bufón á quien no lo fuese: para un escribiente palaciego poca diferencia habría entre un farsante y un bufón: además, todos los bufones que pintó Velázquez eran enanos ridículos, seres grotescos, y están vestidos de mamarracho ó con lujo impropio á su condición; en tanto que *Pablillos* ni es deforme ni lleva ropas de mogiganga ó superiores á su clase; sino que antes al contrario, es de gallarda pre-

sencia, bien proporcionado de miembros y va vestido seriamente, como persona y no como hazme reir. En verdad que su semblante truanesco le da patente de pícaro, pero no hay en su cuerpo y rostro nada común con aquellos miserables fenómenos, verdaderos casos patológicos con cuya ruindad se divertían nuestros piadosos monarcas. Velázquez retrató á cada personaje según quien era buscando el modo de acusar su condición y carácter: al Rey con majestad, al cabellero con nobleza, á la dama con la elegancia que permitían las malhadadas galas de su tiempo; y á éste, que yo tengo por comediante mientras no se demuestre plenamente lo contrario, le puso no en reposo como casi siempre retrató á grandes y señores, sino movido, declamando, acaso en el acto de recitar una loa ó un paso de entremés. Representa menos de cuarenta años, es de ojillos vivos, ordinario de facciones, juntos el bigote y la perilla tan negros como el pelo, y su traje de corte es negro, con golilla blanca, severo, casi señoril. La totalidad de la figura sin accesorio alguno, hasta sin piso, destaca por obscuro sobre fondo gris: está como en el aire y sin embargo, no puso Velázquez hombre mejor plantado.

También es de este período el retrato de un escultor que primero se supuso ser Alonso Cano y luego Madrazo, demostró que era *Martínez Montañés*. Es casi seguro que lo pintara cuando en 1636 el artista fué llamado á Madrid para hacer el busto del Rey que se envió á Tacca con objeto de facilitarle el estudio de la estatua ecuestre. Es de los mejores que salieron de manos de Velázquez: de tamaño natural hasta cerca de la rodilla, dibujado con seguridad admirable, cons-

MUSEO DEL PRADO



RENDICIÓN DE BREDA

truída la cabeza de suerte que se adivina la estructura ósea bajo la piel blanda y carnosa, y ejecutado libremente, en unos sitios con cuerpo de color, apenas cubierto el lienzo donde no es preciso, buscando ante todo el carácter, el alma de la forma; como regalo de un artista á otro; hecho sin miedo á que el vulgo no lo entienda y con certeza de que el interesado ha de apreciar todo su mérito. Hablando de la sala donde este retrato estaba antes colocado en nuestro Museo, dice Lefort. «Allí hay retratos de los más grandes »maestros, ¡y qué retratos! *El Conde de Bristol*, de »Van-Dick, el *Thomas Morus*, de Rubens; otros de An»tonio Moro, de Holbein, de Durero, y precisamente á »su lado uno admirable de hombre por el Tintoretto. »Pues bien, á esos formidables vecinos, este retrato les »hace parecer ficciones, imágenes convencionales y »muertas. Van Dick es soso, Rubens grasiento, Tin»toretto amarillento; sólo Velázquez nos da en toda »su plenitud la ilusión de la vida.»

En el Museo de Módena, existe el que hacia 1638 pintó del duque Francisco de Este. Es un soberbio busto con armadura y banda, estudio preliminar probablemente para obra de mayor importancia.

Retrató también á Juan Mateos, ballestero principal de Su Majestad, autor del libro famoso *Origen y dignidad de la Caza*, impreso en Madrid en 1634. El cuadro está hoy en la galería real de Dresde y es seguramente de Velázquez: lo dicen su factura y el parecido de la imagen con el retrato de Mateos que figura en aquella obra grabado por P. Perete. En el que le hizo don Diego, está Mateos representado de busto con traje de paño verde oscuro y cuello blanco,

sobre el cual resalta enérgicamente modelado el rostro: es de fisonomía expresiva; lleva el pelo, el bigote y la perilla cortos.

El número 1.090 del Museo del Prado, es retrato en media figura y tamaño natural, de un Conde de Benavente: lo que no se sabe de cierto es si se trata como imaginó don P. de Madrazo, de don Antonio Alonso Pimentel, noveno de aquel título muerto en 1633, ó de alguno de sus sucesores como se inclina á creer Beruete, observando discretamente que el estilo del cuadro es el característico de las obras del maestro en época posterior al fallecimiento de aquel caudillo. Sea quien fuere, parece por su aspecto noble y caballeresco el tipo legendario del capitán español de aquellos tiempos. Representa su franca fisonomía más de cincuenta años: tiene la mirada expresiva, el pelo corto, el bigote y la gran perilla entrecanos. Resguarda su pecho una rica armadura entallada y damasquinada con listas de oro, y lleva guanteletes de lo mismo. Sirven de fondo á su figura un cortinaje rojo y un hueco, tras el cual se divisa campo. En los antiguos inventarios de Palacio, fué esta obra atribuída al Ticiano, y esto que á primera vista parece disparatado, pues no hay confusión posible entre la manera franca, suelta, de Velázquez y la más fundida y empastada del gran pintor de Venecia, tiene, sin embargo, su explicación: porque este es el lienzo en que más acentuada aparece en el pintor de Felipe IV la honda impresión que en él debieron de causar las obras de Domencio Theotocópuli, el *Greco*, y de su discípulo Luis Tritán; influencia interesantísima de que se hablará más adelante.

Otros retratos atribuídos á Velázquez hay en galerías y museos del extranjero, mas no de indudable autenticidad.

Se sabe, por ejemplo, que en 1639 hizo uno del Almirante de Castilla *Don Adrián Pulido Pareja:* Palomino que lo vió en casa del Duque de Arcos, dice, que está hecho «con pinceles y brochas de astas largas »que usaba algunas veces, para pintar con mayor dis»tancia y valentía; de suerte que de cerca no se com»prendía y de lejos es un milagro»; añade que lo firmó en latín; y hasta refiere una anécdota, según la cual estando el cuadro puesto hacia donde había poca luz y entrando el Rey, como solía, á ver pintar á Velázquez, confundió la pintura con el hombre, preguntando al retratado: «*¿Qué, todavía estás aquí? ¿No te he despachado ya? ¿Cómo no te vas?* y luego comprendiendo su error dijo al artista: *Os aseguro que me engañé*.»

Algunos biógrafos, entre ellos Armstrong, Stirling y Lefort, que llega hasta creer la anécdota, fundándose en que Felipe IV era muy míope, admiten que este retrato sea el que figura en la Galería Nacional de Londres: pero Beruete lo pone en duda, señalando deficiencias de dibujo y poca habilidad en la factura indignas del maestro.

También dice Palomino que retrató á Don Francisco de Quevedo «con los anteojos puestos como acostumbraba de ordinario á traer». A fines del siglo pasado, era este lienzo propiedad de Don Juan José López de Sedano, quien lo mandó grabar á Carmona para el *Parnaso Español* (1). Hoy se considera perdido, y como

(1) Tomo IV. Madrid, 1770.



antigua copia el que posee el Duque de Wellington (1). ¡Lástima grande que no se conserve el original! Debió de pintarlo antes de 1639, en cuyo mes de Diciembre, viviendo en casa del Duque de Medinaceli, fué preso el gran poeta por orden del Conde-Duque. Acaso fuera esta la única ocasión en que Velázquez tuvo por modelo á quien valía tanto como él.

Huyendo de Richelieu, contra quien había conspirado, vino á España en 1637 Madama María de Rohan-Montbazon, Duquesa de Luynes y de Chevreuse, favorita de Ana de Austria, mujer de gran inteligencia, vida llena de aventuras y singular belleza, cuya aparición en Madrid debió de traer revueltas y curiosas á las gentes. En Zaragoza la hospedaron los Marqueses de los Vélez y el Rey le envió coche y machos para venir á la corte, donde entró á 6 de Diciembre, saliendo á recibirla el Almirante, el Condestable, los Duques de Híjar, Villahermosa, Pastrana y otros grandes, prueba inequívoca de que el Rey la agasajaba. A su encuentro salieron, más de una legua, las Marquesas de Mirabel y de las Navas, y la Condesa de Santisteban. «Ella muy »bizarra, despechugada y desenfadada, entró mirando »á los que caminaban delante y á los lados, á los coches »que estaban parados y atestados desde el arroyo de »Bernigal». Traía dos criados franceses, uno de los cuales dormía en el aposento de su ama; y «dió ma»dama prendas de la grandeza de su ánimo no que»riendo recibir ocho mil ducados que le presentaban de

(1) Puede verse reproducido al frente de la traducción inglesa de la *Vida del gran tacaño*, con dibujos de Vierge, titulada *Pablo de Segovia, the Spanish Sharper*. Un tomo en folio. T. Fisher Auwin. Londres, 1892.



»parte de S. M. (1)». La dicha duquesa—añade el escrito de donde tomamos estos datos—en todo se porta »con mucha modestia, y Diego Velázquez la está ahora »retratando con el aire y traje francés (2)». Palomino, dice que retrató por aquel tiempo con «superior acier»to, á una dama de singular perfección (3)». Nadie ha logrado averiguar si este retrato y el anterior son uno mismo, ni caso de que sean dos dónde han ido á parar. El de la bella Duquesa de Chevreuse, hecho por Velázquez, sería bien distinto de los de aquellas reinas é infantas de la Casa de Austria, con cuya fealdad, guardainfantes, pelucas y coloretes, tuvo que luchar para darles distinción y elegancia. No fué en la suerte de sus retratos afortunado el gran artista: los de los ilustres poetas y las mujeres hermosas, como Góngora y Quevedo, la dama inglesa y la Chevreuse, se han perdido: en cambio quedan de su mano aquellos rostros de príncipes y aquellas figuras de bufones, donde dolorosamente se ve nuestra triste decadencia.

Tampoco se conservan los que hizo del Cardenal Don Gaspar de Borja, de los maestros de la Cámara

---

(1) La Corte y la Monarquía de España en los años de 1636 y 37, por Antonio Rodríguez Villa. Madrid, 1886.

(2) En el catálogo extenso del Museo de Versalles. París, 3 tomos, 1861, figura un retrato pequeño (3.386) de la duquesa de Chevreuse, por Mlle. de Bresson, con una nota que dice estar tomado de otro original perteneciente á la antigua colección Montpensier del castillo de Eu. Ignoro si este original tiene algo que ver con el de Velázquez.

(3) Madrazo hace constar que el Sr. Gayangos, fundándose en las relaciones de la Chevreuse con principales familias inglesas y en sus frecuentes viajes á Londres, dice que era entre muchos españoles tenida por inglesa, y que acaso fuera el suyo aquel retrato que á la muerte de Velázquez se halló en su obrador del cuarto del príncipe y se inventarió como *cabeza de una inglesa*.



del Rey, Pereira y Cardona, de Don Fernando de Fonseca, pariente sin duda de su protector, ni el de Fray Simón de Rojas en su lecho de muerte. Finalmente, en alguno de los incendios de Palacio, debió de desaparecer uno ecuestre que hizo al Rey, el cual expuso al público, y habiéndole censurado el caballo, enfadándose por la ignorancia ajena ó modestamente convencido del error propio, lo borró.

Aquí acaba la relación de los retratos que pintó por aquellos años, inmortalizando á gentes de varia condición, entre las cuales no había casi nadie que lo mereciera. Veamos ahora, sus cuadros de la misma época: donde hallaremos maravillas, encanto de los ojos por lo que deleitan; desesperación de la pluma incapaz de expresar la vida que palpita en ellos.

VII

EL «CRISTO ATADO Á LA COLUMNA» DE LA GALERÍA NACIONAL DE LONDRES.—«EL CRISTO CRUCIFICADO».—«LA RENDICIÓN DE BREDA».—CUADROS DE CACERIAS».—MARCHA VELÁZQUEZ CON EL REY Á LAS JORNADAS DE ARAGÓN Y CATALUÑA.

No se sabe si durante su primer viaje á Italia, por los mismos meses que *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, ó lo que es más probable, ya de regreso pintó Velázquez el *Cristo atado á la columna* que figura en la Galería Nacional de Londres.

En el centro del lienzo está Jesús desnudo, maniatado con una cuerda á una columna que se vé á la izquierda, estirados los brazos, dobladas las piernas, puesto el tronco casi de frente, y movida la cabeza con dolorosa expresión de sufrimiento, hacia la parte de la derecha, donde un ángel, de rostro más humano que divino, hace ademán de mostrar el martirizado cuerpo á un niño de seis ó siete años, que cruzando las manos se ha postrado de hinojos para adorarlo con señales de la mayor ternura. Cristo, en torno de cuya cabeza se percibe un tenue resplandor que indica su divinidad, tiene contraídas las facciones por un gesto de dolor, y

en pago de su dulce conmiseración, mira amorosamente al pequeñuelo.

El ángel se parece algo al retrato de la supuesta doña Juana Pacheco, del Museo del Prado. Es de las pocas obras de carácter religioso que se conocen de Velázquez, y aunque dentro de cierto gusto clásico, está tratado el asunto del modo más natural posible. Atendiendo á la figura de Cristo, pudiera creerse que el principal propósito del artista, ha sido hacer un estudio de desnudo de hombre, recio y fornido, pero la postura del niño, en cuya actitud y semblante hay verdadera y poética compasión, permite sospechar que sea un cuadro de encargo, inspirado por alguna familia piadosa. Los críticos modernos que lo mencionan, pues de los antiguos no lo cita ninguno, están acordes en considerarlo como obra de capital importancia, intermedia por su estilo entre lo que pintó en Italia y lo que de allí en adelante hizo en la Patria.

Casi todos los cronistas de Madrid hablan de una tradición, aunque con visos de novelesca, apoyada en noticias dignas de crédito, verosímil, dadas las costumbres de la corte en aquella época, y á la cual va indirectamente unida una de las obras más célebres de Velázquez: el *Cristo crucificado*.

Cuéntase, con detalles más ó menos dramáticos, que por el protonotario don Jerónimo de Villanueva, patrono del convento de religiosas de San Plácido, supo Felipe IV que en él había una monja de singular belleza llamada Margarita: vióla, prendóse de ella y con ayuda del patrono intentó enamorarla. Celosa la priora del decoro de la comunidad, y sabiendo cuando había de atreverse el Rey á profanar la clausura



MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Foto: M. Moreno

por una mina abierta en una cueva de la casa de don Jerónimo, que era medianera del convento, puso á la monja en su celda tendida entre blandones, como si estuviera difunta. Entró primero el complaciente Villanueva, que evitó á S. M. tan lúgubre aparato, y pareció frustrada la aventura: pero pasado algún tiempo, terco el Rey en su empeño, no paró hasta lograrlo. Guardóse mal el secreto, tomó cartas el Santo Oficio, y no atreviéndose con el Rey, procesó al protonotario prendiéndole en Agosto de 1644. Entonces el Conde-Duque dió á escoger al Inquisidor general entre una pensión de 1.700 ducados si se retiraba á Córdoba, de donde era natural, ó quitarle las temporalidades extrañándole del reino: optó prudentemente por lo primero, y luego el privado, para mayor seguridad, cuando el escribano Alfonso de Paredes, que llevaba la causa á Roma, desembarcó en Génova, lo mandó prender y hay quien dice que permaneció quince años encarcelado. El Rey y el Conde-Duque, dueños de la causa, la quemaron en la regia Cámara: un tribunal de frailes acordó reprender al protonotario, *sin decirle porqué;* acabando por absolverle sin más penitencia que ayunar todos los viernes de un año, no poner los pies en el convento, hacer á la comunidad un cuantioso donativo y prohibirle que hablara de aquello con el Monarca y su privado. Añádese que el Rey, arrepentido ó satisfecho de sus amores regaló á las monjas de San Plácido un reloj que tocaba á muerto cada cuarto de hora, y que el mismo soberano ó el protonotario Villanueva encargaron á Velázquez el *Crucifijo* que las monjas pusieron en la sacristía.

A principios de este siglo, pasó á ser propiedad del Infante don Luis, que lo compró acaso para su palacio de Boadilla; heredólo su hija doña María Luisa de Borbón, esposa de Godoy, y en 1808 se lo llevaron los franceses. En 1814 fué devuelto á la Condesa de Chinchón, hija y heredera del Príncipe de la Paz, la cual doce años después quiso venderlo en París con otros cuadros. Enterado el Duque de Villahermosa, nuestro embajador, entabló negociaciones consintiendo la Condesa en venderlo á España por 28.000 reales, aunque se había tasado en 20.000 francos. Muerta la de Chinchón, no reconocieron sus herederos la validez del trato, y entonces el Duque de San Fernando, cuñado de la muerta y legatario de la alhaja que quisiera escoger en el acervo de la herencia, eligió el *Crucifijo* cediéndoselo al Rey que lo mandó al Museo del Prado.

Es de las más excelentes obras que ha producido el arte de la pintura. Un fondo negro de lobreguez medrosa que aun siendo liso tiene atmósfera, la cruz de maderos cepillados, y Jesús clavado en ella. No hay allí más; ni puede concebirse mayor grandeza que la emanada de aquella sencillez.

Las sienes coronadas de espinas están sobriamente ensangrentadas; el tórax, vientre y piernas de impecable forma, crean una vertical que expresa serenidad absoluta; la tirantez del peso no desgarra las palmas taladradas por los clavos; los pies al caminar no se han manchado en las losas de Jerusalén ni en los pedregales del Calvario, ni los clavos han podido desbaratar su delicada estructura; el tormento no ha desfigurado un músculo; el dolor no ha alterado una línea; aquel cuerpo, por donde resbalan unas cuantas

gotas de sangre, esmaltándolo con sutiles hilos de púrpura, sería verdaderamente apolino con pagana hermosura si la cabeza aureolada de vago resplandor celeste, caída como flor tronchada, no diese idea del sacrificio sobrehumano y misterioso: el martirio ha profanado la belleza sin poder afearla, y cubriendo la mitad del rostro cae un ancho mechón de la melena que ensombrece la faz cual si el artista esquivara por imposible representar el último suspiro de una agonía en que quien es inmortal muriendo dignifica la muerte: ante esta imagen el creyente se humilla y el incrédulo se apiada; es triunfo soberano del arte donde se confunden en emoción intensa la poesía de la fe y el culto á la belleza.

El dibujo es de tal pureza que tiene algo de ideal, porque en figura humana parece demasiada perfección aquella, y, sin embargo, es de un realismo completo. El modelo está seguramente visto, no en un cadáver, si no en un cuerpo vivo: pero así debía ser, pues el momento representado es el mismo de la muerte, antes de que la rigidez perturbe los perfiles, contraiga los tejidos y rompa la armonía de los miembros. El tono de la madera de la cruz sirve de intermedio entre la negrura del fondo y el cuerpo modelado en claro, de tonos suavemente amarillentos, como inspirados en un marfil antiguo. La ejecución desde los extremos de las manos, hasta las puntas de los pies, es enérgica, pero al mismo tiempo, blanda y minuciosa. Nada hizo ni concluyó Velázquez con tanto esmero ni con igual delicadeza.

Breda, ciudad de las llanuras del Bravante, asilo de los rebeldes flamencos, estaba en su poder desde que

en 1590 nos la ganó el Duque de Parma. Mauricio de Nassau la tenía bien fortificada, pero en 1625 Felipe IV escribió al general que allí mandaba sus ejércitos: «*Marqués de Espinola, tomad á Breda*», y éste le puso cerco. Los capitanes que le seguían juzgaban imposible la empresa: los sitiados que mandaba Justino de Nassau, se defendieron heroicamente: Mauricio acudiendo en su socorro rompió los diques para anegar el campamento de Espinola: tuvo éste que batirse como soldado al mismo tiempo que mandaba como jefe, hasta que entrada la primavera se rindió la plaza honrosamente, saliendo la guarnición con cajas y banderas. En su *Historia del reinado de Felipe IV*, dice don Gonzalo de Céspedes y Meneses que Espinola los esperó «en el cuartel de Balanzón, acompañado de Noeburg y de los nobles de su campo, y agasajando y recibiendo no solamente con honor pero loando su valentía y la constancia de su defensa dilatada, al gobernador Justino de Nassau y sus coroneles, y á un hijo de don Manuel de Portugal, á dos naturales de Mauricio, y otros dos de Justino». El Marqués de Leganés, Pablo Ballón, Coloma, Anhalt, y don Francisco de Medina estaban con el vencedor.

La Corte de Madrid celebró con grandes fiestas el suceso, mas no hay seguridad de que Velázquez hiciese el cuadro por orden de Felipe IV. La toma de la plaza fué en 1626: el estilo del lienzo es de época muy posterior. Recordemos que Velázquez se embarcó en Barcelona á 10 de Agosto de 1629, cuando fué por primera vez á Italia, llevando por compañero de viaje á Espinola que iba á tomar el Gobierno de Milán y el mando de las tropas españolas contra Lombardía.

¿Cómo entonces, mientras la nave surcaba el Mediterráneo, no había el soldado de referir al pintor su empresa más gloriosa? Explicaríale aquella memorable ocasión narrándoselo todo; como el hombre, por ilustre que sea, narra lo que le engrandece. El lugar, la hora, la campiña encharcada, el encuentro con Justino de Nassau, la entrega de las llaves, la disposición de los dos grupos de vencidos sin humillación y vencedores sin altanería: hasta quizá le hiciese concebir la idea de aquel espacio libre que en el cuadro separa unos de otros dejando ver la dilatada llanura que se pierde entre el celaje anubarrado, el humo de las hogueras y los vapores de la tierra húmeda, removida en zanjas, cortaduras y brechas: y al oirle sorprendería Velázquez en la expresión de su fisonomía aquella sonrisa caballeresca con que luego caracterizó su figura, representándole como la personificación de los generales españoles de un siglo antes, en él reproducidos; tan ocupados en vencer que no les quedaba lugar de ensoberbecerse. A la derecha, por cima de las banderas y pelotones de soldados que hay en segundo término, se ven hábilmente roto el paralelismo de sus líneas, *las lanzas*, que han dado nombre á esta obra, donde no se sabe qué admirar más; si lo que engendra el pensamiento ó lo que construye la mano del artista.

Velázquez hizo el cuadro, ya muerto Espinola, á quien amargó la ingratitud cortesana, y ya lo pintase por gusto propio ó inspiración ajena, indemnizó de la injusticia al vencedor de los flamencos. Para su noble semblante debió de valerse de retratos desconocidos; tal vez de alguno que le hiciese antes del viaje que

emprendieron juntos, á pesar de lo cual, esta cabeza no sólo no desmerece de las que están indudablemente hechas ante el modelo, sino que es una de las que tienen más vida.

En *Las Lanzas*, la composición da idea completa del asunto: la diversidad de tipos según su origen, la agrupación, no sólo verosímil sino obligada por las circunstancias, cuanto se refiere á la interpretación del momento, puede citarse como modelo de lo que debe ser un cuadro de historia. Stirling dice, sin embargo, en mi opinión injustamente, que «á Justino de »Nassau le falta su aspecto propio de gentil-hombre »genovés, y que el artista parece haberse empeñado en »hacer resaltar, con cierta malicia, el contraste entre »los dos campos: á un lado castellanos, de la mejor »facha, al otro zafios holandeses de calzones descomu»nales que miran con aire de sorpresa estúpida».

En cambio, Lefort declara que Velázquez compuso *Las Lanzas* fuera de todo convencionalismo, y que es «una de las páginas más vivas de historia que ha pro»ducido la pintura: ninguna se deja leer y penetrar me»jor: ninguna es más sincera y elocuente por la clara »sencillez de su ejecución». Y Justi dice que «pocos »lienzos son tan sugestivos, y menor número to»davía revela un pintor dotado de sentimientos tan »nobles».

Tampoco hay igualdad de pareceres en lo referente á cómo está iluminado el cuadro. Lefort dice: «todas »las cosas en aquel gran lienzo se modelan en plena »luz, franca y valientemente, sin artificios. El aire cir»cula por doquiera, extendiendo una atmósfera percep»tible por cima de aquel paisaje que se aleja á distan-

»cias tremendas, bañándole de claridades, de corrien»tes y de frescor, envolviendo las formas, acariciando »los contornos, reposando y enlazando entre sí las co»loraciones graves, calientes, opulentas, en que aquí y »allá discretamente se intercalan algunas notas claras »para fundirlas en amplia y poderosa armonía». Finalmente Beruete cree que «acaso la crítica moderna »pueda censurar la iluminación oblicua de *Las Lanzas* »y sostener que no es la suya la luz solar, la luz difusa »del aire libre tan en boga en nuestros días».

A decir verdad, los grupos no están bañados en la claridad intensa penetrante que viene de alto á bajo y que en pleno campo lo envuelve, inunda y acaricia todo. Para fallar acerca de si esto es una tacha, sería preciso demostrar, y nadie lo ha conseguido todavía, si es realmente posible pintar en un espacio abierto y en tales proporciones una escena de ese carácter. La variabilidad de la luz que de momento á momento produce cambios de tono en la totalidad y en cada parte basta para indicar lo irrealizable del propósito. De aquí que la imitación del natural en grandes composiciones al aire libre, se obtenga siempre no tan fielmente como en un recinto cerrado sino por aproximación, por equivalencias relativas; y en tal supuesto nadie ha llegado donde Velázquez en *Las Lanzas*.

Lefort y Justi niegan que la gentil figura colocada á la parte de la derecha, entre el caballo de Espinola y el marco, sea retrato de Velázquez: Cruzada Villamil y Beruete, con mejor acuerdo, creen que sí. Para persuadirse de ello, basta comparar aquella imagen con las demás auténticas que se conocen, teniendo en

cuenta, por supuesto, la alteración de rasgos que el tiempo imprime á la fisonomía.

Como muestra de la incuria de nuestros abuelos y de lo incompletas que son las noticias referentes á Velázquez reunidas por Palomino, basta decir que éste cita *Las Lanzas* con sólo estas palabras: «En este »tiempo pintó también un cuadro grande historiado »de la toma de una plaza por el señor don Ambrosio »Espinola, para el salón de las comedias en el Buen »Retiro, con singular eminencia.»

Obras relativamente de menor importancia producidas en este mismo tiempo, son la *Montería de jabalíes en el Hoyo,* y la *Cacería del Tabladillo.*

La primera, que se deterioró mucho en el incendio del Alcázar, fué regalada por Fernando VII á Lord Cowley que en 1846 se la vendió en 2.200 libras á la Galería Nacional de Londres. Representa una tela, ó espacio de campo cerrado con fuertes vallas de lona, donde se introducen piezas mayores para que las acosen y maten los cazadores. Figuran entre éstos Felipe IV, Olivares, Juan Mateos, ballestero mayor del Rey, y el Infante Cardenal don Fernando, cuya presencia sirve para demostrar que el cuadro está pintado antes de 1633, año en que este personaje marchó á Flandes de donde no volvió. En primer término de la composición hay carrozas paradas, desde las cuales la reina doña Isabel y sus damas presencian la diversión: no lejos de ellas se ven grupos de hombres, un perro herido y un arriero con su jumento.

La *Cacería del Tabladillo,* así llamado porque la mayor parte de las figuras están colocadas sobre un pequeño cadalso compuesto de tablones, fué vendido



INOCENCIO X

Fotog. Braun, Clement y C.a

por José Bonaparte y hoy lo posee en Londres mister Baring (1).

Y ahora, antes de dar cuenta del segundo viaje de Velázquez á Italia, conviene hacer mención rápidamente de algunos acontecimientos relacionados con su vida.

En 1634 casó á su hija Francisca, única que le quedaba de las dos que tuvo, con su discípulo Juan Bautista del Mazo, quien según parece, nunca más volvió á apartarse de él, siendo tan diestro en copiarle, que muchos lienzos suyos están todavía en museos y galerías atribuídos al maestro. Desempeñaba éste á la sazón el oficio de ugier de cámara y el Rey le autorizó para que se lo traspasase á su yerno, sin duda, como regalo de boda.

En 1642 agravada la insurrección de Cataluña y cediendo Felipe IV á las instancias de su esposa doña Isabel, ordena jornada al Principado rebelde; saliendo de aquella inacción sólo interrumpida para cazar en el Pardo ó ver comedias en el Retiro. Pero el deseo de la Reina no se cumple sino á medias porque el Conde-Duque que, contra lo que ella quería, le acompaña, logra que el viaje se haga con lentitud. Van á Aranjuez por Alcalá, detiénense para fiestas en Cuenca, cazan en Molina y llegan por fin á Zaragoza. Allí, aunque el ejército español era de 45.000 hombres y

---

(1) Algunos críticos, entre ellos Justi, ponen en duda que sea de Velázquez.

A esta época corresponde también un cuadro que Palomino vió en casa del marqués de Liche, donde el príncipe Baltasar Carlos aprendía á montar enseñado por su caballerizo el Conde-Duque, mientras el rey y la reina le miraban desde un balcón del picadero.

los franceses andaban cerca de Monzón, el privado convence al Rey de que no debe salir á campaña y mientras le deja entretenerse en ver jugar desde una ventana á la pelota, él se pasea por la ciudad dos veces al día con séquito de doce coches y cuatrocientos soldados. Así se prolonga la estancia de la Corte en Zaragoza y Velázquez que, antes como criado que como artista, ha ido sirviendo á S. M., traba conocimiento con el pintor Jusepe Martínez.

Debieron de hacerse amigos verdaderos, pues á petición de Velázquez nombró el Rey pintor de cámara al aragonés y éste al escribir su libro *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* aprovechó cuantas ocasiones pudo para colmar de elogios al sevillano.

Poca importancia tiene el episodio, mas como en Velázquez todo es interesante, he aquí lo que cuenta Martínez de un caso que allí le sucedió: «Estando »Diego Velázquez en esta ciudad de Zaragoza, asis»tiendo á S. M., de gloriosa memoria, le pidió un caba»llero que le hiciera un retrato de una hija suya muy »querida: hízolo con tanto gusto que le salió con gran»de excelencia; al fin como de su mano: hecha que fué »la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar »á la dama, lo trajo á mi casa para acabarlo, que era »de medio cuerpo: llevólo después de acabado á casa »del caballero; viéndolo la dama le dijo que por ningún »caso había de recibir el retrato: y preguntándole su »padre en qué se fundaba, respondió; que en todo no »le agradaba, pero en particular que la valona que »ella llevaba, cuando la retrató era de puntas de Flan»des muy finas».—Razón tenía Jusepe Martínez para

decir que haciendo retratos «se sujeta un hombre á oir muchas simplicidades é ignorancias.»

Por este tiempo la Reina, siempre opuesta á las malas artes con que gobernaba el privado, arreció en su empeño de derribarle procurando que Felipe IV sacudiera la vergonzosa tutela en que vivía. Como faltase dinero para la guerra entregó la mayor parte de sus alhajas al joyero Cortizos y envió á su esposo ochocientos mil escudos: fueron necesarios más, y por el Conde de Castrillo mandó á Zaragoza las joyas que le quedaban; con lo cual viéndose el Conde-Duque amenazado por la impresión que tan noble conducta causase en el ánimo de Felipe IV, y deseando contrarrestarla de cerca, se determinó á volver á Madrid en Diciembre: pero su caída era ya inevitable. Isabel de Borbón consiguió que su esposo oyese en conferencias privadas á su nodriza doña Ana de Guevara, á quien siempre mostró apreciar, al Conde de Castrillo y sobre todo á la duquesa de Mántua que, recién llegada de Portugal, le diría las causas verdaderas de la pérdida de aquel reino, dando estas entrevistas por resultado que al mes de Enero siguiente cuando se trató de escoger en Palacio servidumbre y cuarto para el Príncipe Baltasar Carlos, que ya era mozo, el Rey impuso enérgicamente su voluntad al privado: primero nombrando los criados que quiso, y en lo tocante al aposento diciendo: «¿Y por qué Conde no estará mejor »en aquél que habitáis ahora vos, que es propio del »primogénito del Rey y en el que estuvo mi padre y »estuve yo cuando éramos príncipes? Desocupadlo in»mediatamente, y tomad casa fuera de Palacio». Triunfó la Reina, entregó Olivares la llave secreta que tenía

de la cámara real y partió de Madrid, en apariencia con permiso para retirarse á su villa de Loeches, en realidad amenazado, si no se marchaba pronto, de que hiciera con él Felipe IV lo que su padre había hecho con Don Rodrigo Calderón. Como todo el que ha estado en posición de hacer favores, dejaría Olivares ingratos en la corte, mas no fué de ellos Velázquez, pues casi todos sus biógrafos afirman que permaneció fiel al caído y alguno expresa claramente que le visitó en su destierro.

Los empleos que desempeñaba en Palacio le obligaron á viajar también en 1644 acompañando al Rey. Sitiada Lérida por los franceses, Felipe IV salió á campaña con asombro de sus contemporáneos que, elogiándole mucho, lo dejan consignado en multitud de escritos, refiriendo detalles hasta de las galas que se ponía, contando que fué vestido *á lo soldado*, de amarillo y rojo, que tomó parte en la batalla dada para levantar el cerco de Lérida y que entró en ella triunfante con traje «de ante, bordado de plata y oro, banda roja bordada de oro y sombrero blanco de nácar». Antes de la victoria el séquito real permaneció algunas semanas en Fraga: allí se habilitó un estudio en un local tan malo, que hubo que apuntalarlo; echáronse en el suelo cargas de espadaña, y en tres días hizo Velázquez un retrato á S. M. para enviarlo á Madrid con aquel mismo vistoso traje con que entró en la ciudad rendida. Allí retrató también al enano llamado *el Primo,* que iba en la comitiva, y de quien, con otros de su ralea, se hablará más adelante.

Muerta aquel mismo año de 1644 Isabel de Borbón, cuya inteligencia y nobles propósitos acaso hubieran

logrado sobreponerse á la cachazuda é indolente condición de su marido, hizo este nuevo viaje acompañado del Príncipe Don Baltasar Carlos para que como á heredero del trono le jurasen las Cortes de Aragón y Valencia, y con ellos marchó Velázquez, sin que de está expedición quede en libros y papeles noticia interesante á nuestro propósito: más que como pintor, iría como sirviente; lo cual prueba una de dos cosas: que era tan poco dueño de sí, que no podía esquivar aquellas ocupaciones indignas de su genio, ó que el Rey le estimaba tanto que no daba paso sin él.

En 1646 resuelve Felipe IV nuevo viaje á tierras de Aragón haciendo la jornada por Navarra y llevando también al Príncipe. Velázquez va con ellos, esta vez acompañado de Mazo, que á petición de Don Baltasar Carlos pinta la *Vista de Pamplona,* cuadro que se conserva, y la de *Zaragoza* que está en el Museo del Prado, en la cual son de mano de su suegro, aunque lo nieguen críticos extranjeros tan ilustres como Armstrong y Justi, las elegantísimas figuras del primer término, hechas con singular soltura y gracia, tratadas de modo que, á pesar de sus dimensiones, tienen el aspecto y carácter del natural (1).

Acabó desdichadamente este viaje, pues el Príncipe murió en Zaragoza á 9 de Octubre, faltándole sólo unos días para cumplir diecisiete años. Como detalle curioso relacionado con el conocimiento de la época merece saberse que el caballero holandés Aarsens de

(1) Tiene el cuadro en la parte inferior, á la derecha, una inscripción latina, según la cual fué concluído en 1647; lo cual corrobora la creencia de que Velázquez hiciera las figuras en Madrid, al volver del viaje.—Número 788 del Museo del Prado.



Somerdyck, que vino poco tiempo después á España, cuenta la causa de la enfermedad diciendo que don Pedro de Aragón, gentil hombre de la cámara de S. A., le dejó pasar una noche con una ramera, de lo cual se le originó gran debilidad y fiebre: los médicos, ignorantes del origen de la dolencia, le sangraron, acelerando la muerte; y don Pedro, por consentir el exceso ó no revelarlo oportunamente, cayó en desgracia, aunque era cuñado del privado, castigándosele con no volver á la corte y obligándosele á vivir en un extremo de la ciudad sin que se le permitiera hacer ni recibir visitas con ostentación (1). Como los naturales de otras naciones que vienen á viajar por la nuestra para escribir luego sus impresiones y aventuras no suelen distinguirse por prudentes y veraces, sino pecar por descuidados y embusteros, pudiera ser que el Príncipe no muriese de lo que el holandés refiere. Fray Juan Martínez, que era confesor del Rey y se hallaba en Zaragoza cuando el triste suceso, escribió largamente al doctor Andrés diciéndole que la enfermedad fué de viruelas (2). En cambio Matías de Novoa, en su *Historia de Felipe IV,* narra la muerte con extremada concisión. La carta que por aquellos días escribió el Rey á Sor María de Agreda prueba que en su alma dolorida por tan gran desgracia, la resignación cristiana se impuso y prevaleció sobre el dolor de padre. Dos años después, excluyendo otros enlaces con Ana

---

(1) *Voyage d'Espagne curieux historique et politique fait en l'Année 1655, dedié à son Altesse Royale Mademoiselle.*—París, cher Charles de Sercy, MDCLXV. En 4.º, pág. 39.

(2) *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, publicadas por la Sociedad de bibliófilos españoles.—Madrid, 1896.



María de Borbón, Duquesa de Montpensier, con la Princesa Leonor de Mántua y con una archiduquesa de Inspruck, aceptó para esposa á su sobrina doña Mariana de Austria, cuya boda estuvo antes concertada con el pobre Príncipe muerto en Zaragoza.

VIII

VELÁZQUEZ, CRIADO DEL REY.—SEGUNDO VIAJE Á ITALIA.—RETRATOS DE JUAN DE PAREJA Y DE INOCENCIO X.—OBRAS DE ARTE QUE COMPRA PARA FELIPE IV.—ES NOMBRADO APOSENTADOR DE PALACIO.—MEMORIA Y DUDAS QUE OFRECE SU AUTENTICIDAD.

Todos los autores que han escrito la historia de las bellas artes en España cuentan que, habiéndose intentado cobrar tributo de alcabala á los pintores, éstos, representados por Angelo Nardi y Vicente Carducho, litigaron en demanda de que la pintura fuese exenta y considerada como arte liberal. Las declaraciones hechas en aquella ocasión por varones eminentes son curiosísimas. El doctor Juan Rodríguez de León atestiguó, con la Sagrada Escritura, que la pintura vino del cielo, como revelada, pues Dios mandó á Ezequiel que pintase la ciudad de Dios en un ladrillo; sacó á relucir que, Cosme de Médicis, fué á Espoleto para enterrar á fray Filipo Lippi y habló de la estimación dispensada por Carlos I á Ticiano, y por Felipe II á Sofonisba Cremonense. Lope de Vega

dijo: «Fuera agravio que se hace á nuestra nación, que de las demás sería tenida por bárbara, no estimando por arte el que lo es con tanta veneración de toda Europa.» Don Juan de Jáuregui opinó que «el valerse de las manos es accidente que no ofende el ingenio é ingenuidad suma desta ciencia, sino que habiendo de lograr sus efectos á ojos de todos se sirve de los colores y manos como el orador y filósofo de la tinta y pluma». El maestro Joseph de Valdivieso habló de lo que honraron á Juan Bellino la señoría de Venecia, á Durero el Emperador Maximiliano, á Andrea Mantegna el Marqués de Mántua, y á Rafael el Papa León X; y Don Antonio de León, relator del Supremo Consejo de Indias, después de considerar la cuestión como letrado, escribió en el estilo propio de la época que «cuando la industria humana, haciendo vislumbres de divina, y con un hechizo de los ojos, en fantásticas formas, satisfaciendo al más noble de los sentidos, hurta los pinceles á la naturaleza, y hace parecer con alma lo que aún no tiene cuerpo, ¿qué ley, qué razón le puede negar el más singular privilegio ó la ménos comedida exención? Á tanta eminencia cede la mecánica imposición de la alcabala».

Cuando Velázquez vivía ya en Madrid se imprimió un curioso libro (1) donde todo esto consta, y en 1633 el Consejo de Hacienda falló el pleito conforme al

(1) *Memorial informatorio por los pintores en el pleyto que tratan con el señor Fiscal de Su Majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura.* En Madrid, por Juan González. Año de 1629. En 8.º—Carducho publicó estos informes al imprimir sus *Diálogos* cuatro años después.



deseo de los pintores. No hace falta más para comprender que los hombres ilustrados de aquel tiempo, aunque lo expresasen con tan retorcidas frases, sabían y proclamaban los respetos que merece el arte. Á pesar de lo cual Diego Velázquez seguía siendo, más que pintor, criado del Rey; mejor dicho, era un criado que pintaba. Y no vale alegar en disculpa de Felipe IV que, no honrándole de otro modo, participó de un error común á sus contemporáneos. Lo que no deja de tener gracia es que casi todos los personajes que contribuyeron á la citada información pensaron lisonjear al Rey consignando que S. M. también pintaba.

Ello fué que pasaron los años, nadie pretendió cobrar alcabala á los pintores, y Velázquez, aun después de dignificado su arte con la exención famosa, continuó figurando en las nóminas de los servidores del Alcázar. Pruebas de que no se le distinguía ni mimaba eran los sitios que le estaban destinados en las fiestas de toros, á las cuales tenían derecho de asistir muchos dependientes de Palacio. En las corridas de 1640 le fué designado asiento en el cuarto suelo de la Casa Panadería, figurando en la misma lista que el caballerizo del Conde-Duque, los barberos de Cámara, los mercaderes del Rey y las criadas de los Marqueses del Cárpio. En las de 1648 su nombre aparece mejor acompañado: está en el cuarto suelo, en la parte de la Puerta de Guadalajara, cerca del *gréfièr del Tuson*. Cuando el Rey no asistía se trocaba el orden, y entonces podía sentarse en el piso tercero de las *casas que arriman á la Panadería*, cerca de los caballerizos de S. M., de algunos oficiales mayores

de Estado, los médicos de Cámara y el teniente de acemilero mayor (1).

Al parecer no tiene importancia en el estudio de su vida de artista la índole de los cargos que desempeñó; mas si se atiende á que malgastaría en servir el tiempo que pudiera aprovechar pintando, se verá lo que la posteridad ha perdido en ello.

Fué ugier desde 1627 hasta 1634; ayuda de guardaropa hasta 1643, sin ejercicio, y con él hasta 1645; ayuda de cámara sin ejercicio desde 1643 hasta 1646. Al volver á Madrid, después de la última jornada de Zaragoza, tornaría á los enojosos quehaceres propios de tales canongías; mas por muy imbuído que estuviese de las preocupaciones de la época, en que *ser criado de Su Majestad* parecía tal honra que hasta en las portadas de sus obras lo consignaban los escritores, natural era que desease algún descanso y libertad conforme á sus inclinaciones y temperamento de artista. Tras de haber andado varias veces con el séquito real recorriendo provincias, donde poco sería lo que pudiese aprender, acaso pensara, aunque era ya de cuarenta y nueve años, en viajar según su gusto, para estudio y deleite. La circunstancia de haberle nombrado *veedor de las obras que se hacían en la torre vieja del Alcázar para fabricar la pieza ochavada*, de que hablan los documentos del archivo real, debió de favorecer su propósito, y tal vez contribuyese á determinarlo el ocurrírsele al Rey adquirir cuadros para ornato de aquella parte de palacio que se estaba

(1) *La Corte y la Monarquía de España en los años de 1636 y 37, con curiosos documentos sobre corridas de toros en los siglos XVII y XVIII*, por Antonio Rodríguez Villa. Madrid, 1886.



reformando. Ello es que en sus *Discursos practicables,* hablando de Velázquez, cuenta Jusepe Martínez lo siguiente: «Propúsole S. M. que deseaba hacer una »galería adornada de pinturas, y para esto que buscase »maestros pintores para escoger de ellos los mejores, »á lo cual respondió: «Vuestra Majestad no ha de tener »cuadros que cada hombre los pueda tener.» Replicó Su »Majestad: «¿Cómo ha de ser esto?» Y respondió Ve»lázquez: «Yo me atrevo, señor, (si V. M. me da licen»cia), ir á Roma y á Venecia á buscar y feriar los me»jores cuadros que se hallen de Ticiano, Pablo Vero»nés, Basán, de Rafael Urbino, del Parmesano y de »otros semejantes, que de estas tales pinturas hay »muy pocos príncipes que las tengan, y en tanta canti»dad como V. M. tendrá con la diligencia que yo haré; »y más que será necesario adornar las piezas bajas con »estatuas antiguas, y las que no se pudieren haber, se »vaciarán y traerán las hembras á España, para vaciar»las después aquí con todo cumplimiento.» «Dióle S. M. »licencia—acaba diciendo Martínez—para volver á Ita»lia, con todas las comodidades necesarias y crédito.»

Á juzgar por las muchas y hermosas obras de arte que trajo para el Rey, esta fué la causa de su segundo viaje á Italia: y no como han indicado algunos que se decidiese por entonces fundar en Madrid la academia proyectada en el reinado anterior. Antes de emprender la marcha, procurando reunir recursos, pidió que se le pagasen atrasos que se le debían de cierta consideración para quien no estaba espléndidamente remunerado: y porque se vea hasta donde llegaba el desorden en la administración de la casa real, he aquí la orden dictada por Felipe IV para que cobrase:

«Diego Velázquez me ha representado, que de las »pinturas que ha hecho para mi servicio desde el »año 628 hasta el de 640, y de los gajes de pintor de »los años desde 630 hasta 634 que faltó la consigna- »ción, se le restan debiendo 34.000 reales, porque lo »demás se le ha pagado en los 500 ducados que le »mandé librar en los ordinarios de los de la dispensa »por meses, desde 640, suplicándome que sea servido »de mandar que estos 500 ducados se le cumplan á 700 »y se le paguen en la misma consignación hasta que »le haga merced de acomodarle en cosa equivalente »para poderse sustentar, con que se dará por satisfe- »cho de esta deuda y de las demás pinturas que ha he- »cho é hiciere en adelante, y porque he venido en con- »cederle lo que pide, el Bureo dispondrá que así se »ejecute, previniendo lo necesario para ello. Madrid »á 18 de Mayo de 1648. (Rúbrica del Rey).»

Hasta pasados cinco meses no hizo caso el Bureo: por fin, en Octubre del mismo año cumplió el decreto.

Hallábase entonces preparada para salir de Madrid la numerosísima embajada que presidida por el Duque de Nájera y escoltada por veinticuatro soldados de la guardia española, había de recoger en Trento á la Archiduquesa doña Mariana de Austria, futura esposa del Rey. Tanta gente iba con el Duque que á más de otros señores principales, llevaba en su compañía tapicero, repostero de camas, boticarios, ugier de vianda y oficial de frutería (1).

---

(1) *Viage de la Serenísima Reyna doña María Ana de Austria, segunda muger de D. Phelipe Quarto deste nombre, Rey Catholico de Hespaña hasta la Real Corte de Madrid desde la Imperial de Viena*, etc., etc., por don Hieronimo Mascareñas. Madrid, 1650. En 8.º



Sin duda por caminar más cómoda y seguramente, se unió Velázquez á la comitiva y esto hizo decir al bueno de Palomino que «fué enviado por Su Majestad á Italia con embajada extraordinaria al Pontífice Inocencio X». Lo cierto es que el Rey, por orden de 25 de Noviembre de 1648, mandó que á «Diego Velázquez su Ayuda de Cámara que pasa con este viaje á Italia, á cosas de su Real servicio, se le diese el carruaje que le toca por su oficio, y una acémila más para llevar unas pinturas»: con lo cual, acompañado de su esclavo (1) Juan de Pareja, salió de Madrid á 16 de Noviembre y llegó á Málaga donde la flota se hizo á la vela, jueves 21 de Enero de 1649. El viaje no debió de ser enteramente feliz, pues Mascareñas refiriéndose á una de las galeras de la flota, dice que padeció seria tormenta en el golfo de León, siendo preciso arrojar al agua la artillería, y que otra entró en Génova cuando todos la creían perdida. De Génova pasó Velázquez á Milán y «aunque no se detuvo á ver la entrada de la Reina que se prevenía con grande ostentación... no dejó de ver la Cena de Cristo con sus apóstoles, obra de la feliz mano de Leonardo de Vinci»: rasgo muy natural en un artista que había de estar harto de las ceremonias palatinas de la Corte de

(1) No creo que se haya estudiado y puesto en claro la verdadera condición legal de los muchos esclavos que había en España durante aquella época. Figuran esclavos y esclavas en las comedias y novelas y en multitud de papeles. En los *Documentos Cervantinos*, publicados por D. Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, 1897, se citan varios, y este mismo erudito ha descubierto recientemente, no sólo una escritura de compra de esclavo hecha por el famoso impresor Luis Sánchez, sino indicios de que los monarcas católicos convertían en origen de renta la tolerancia de la esclavitud.

los Austrias. Pasó rápidamente por Pádua y se detuvo en Venecia, donde gastó doce mil escudos en cinco cuadros é intentó en vano que Pedro de Cortona quisiera trasladarse á España al servicio de Felipe IV; consiguiendo, en cambio, que algún tiempo después lo hicieran Colonna y Mitelli. En Bolonia salió á recibirle el Conde de Sena hasta una milla de la ciudad: en Florencia, Módena y Parma se detuvo poco y sin parar mucho en Roma, continuó hasta Nápoles, ya porque allí hubiera mayor facilidad para cobrar fondos que de España le mandasen, ya porque tuviese órdenes que recibir del Virrey, Conde de Oñate, á quien Felipe IV había encargado que cuidara del cumplimiento de cuanto se refería al propósito del viaje. Ni esta obediencia ni el encuentro con Ribera, el *Españoleto* que allí seguía viviendo, le entretuvieron gran cosa y regresó á Roma donde había de quedar su gloria consagrada con una de las obras más importantes que salieron de su mano.

Ocupaba el solio pontificio Juan Bautista Panfili, que años atrás estuvo en Madrid de nuncio apostólico y que al ser elegido Papa, tomó el nombre de Inocencio X. No han sido con él benévolos los historiadores: pero, sin hacer gran caso del mordaz abate Gualdi, ni de Don Juan Antonio Llorente, se puede creer que por cruel y codicioso, antes fué digno de vituperio que merecedor de alabanza. Acusósele de haber promovido la insurrección de Nápoles para arrancar esta ciudad al dominio de España buscando el aumento del territorio pontificio; y al hablar de él nadie calla la intimidad que tuvo con su cuñada Olimpia Maldachini, la cual oculta tras un cortinaje, asistía á embaja-

MUSEO DEL PRADO



FELIPE IV

Fotog. M. Moreno

das y audiencias, y vendía las dignidades y beneficios eclesiásticos. Tanto se dejo dominar por ella, que corrieron en Roma medallas satíricas que tenían por el anverso á Olimpia con la tiara ceñida y en las manos las llaves de San Pedro, y por el reverso al Papa peinado femenilmente y empuñando una rueca. Inocencio X era muy feo y se cuenta que estaba persuadido de ello, pues, presentándole Olimpia á cierto pariente suyo de mala catadura dijo: «Quitádmelo de delante, y que no vuelva á ponerse en mi presencia, porque es más feo y ordinario que yo.»

Quiso, sin embargo, que le retratara Velázquez y éste por vía de estudio pintó primero una cabeza de su esclavo Juan de Pareja, que era *de generación mestizo y de color extraño:* hízola—dice Palomino—«tan »semejante y con tanta viveza que habiéndola enviado »con el mismo Pareja á la censura de algunos amigos, »se quedaban mirando el retrato pintado y al original »con admiración y asombro, sin saber con quien ha»bían de hablar ó quien les había de responder. Este »retrato—añade—que era de medio cuerpo del natu»ral, contaba Andrés Esmit pintor flamenco en esta »corte, que á la sazón estaba en Roma, que siendo es»tilo que el día de San Joseph, se adorne el claustro »de la Rotúnda donde está enterrado Rafael de Ur»bino, con pinturas insignes antiguas y modernas, »se puso este retrato con tan universal aplauso en »dicho sitio, que á voto de todos los pintores de di»ferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, »pero este solo verdad: en cuya atención fué recibido »Velázquez por Académico Romano año de 1650».

Está Pareja en este cuadro pintado de medio cuer-

po, algo cuarteada la figura y mirando de frente: el pelo es mucho, muy negro y crespo; el semblante, de tono cobrizo, destaca sobre fondo gris verdastro; lleva jubón aceitunado, valona blanca festoneada, y la capa, recogida sobre el hombro izquierdo, sujeta por la diestra que hacia la parte baja del pecho se vé dibujada en escorzo. De que sea Juan de Pareja, no cabe duda, porque la fisonomía del mulato es la misma que la de la figura donde él se retrató en su cuadro la *Vocación de San Mateo*, que está en el Museo del Prado (1).

Después retrató al Papa, haciendo de él primero una cabeza pintada en pocas sesiones que hoy se guarda en el Museo de San Petersburgo (2), y luego el retrato grande de la Galería Doria, considerado desde entonces en su género como obra, cuyo mérito nadie ha logrado igualar y mucho menos exceder.

Está Inocencio X sentado en un sillón, en cuyos brazos apoya las manos, teniendo en la derecha un papel con una inscripción que dice:

Alla Santtà di Nro Sigre
Inocencio Xo
Per
Diego de Silva
Velázquez de la Ca-
mera de S. M. Cattca

y bajo éstas, otras palabras borradas por el tiempo.

Los ojos que miran y parece que ven, la piel grasienta abrillantada, humedecida en exudación adiposa, la frente grande, la nariz gorda y subida de

(1) Número 935 del Catálogo.
(2) La que se reproduce en este libro.

color, ralos la barbilla y el bigote, encendida la piel, acusando lo recio de la complexión y lo sanguíneo del temperamento, todas las facciones y rasgos de aquel rostro vulgar, huérfano de majestad y de nobleza, están estudiados con tal espíritu de observación, sorprendidos é interpretados con tal dominio de la paleta y una técnica tan asombrosa, que la pintura parece palpitar como si el lienzo fuera carne. El Papa, que por lo visto no pecaba de presuntuoso, quedó muy satisfecho, lo cual mostró regalando á Velázquez una soberbia cadena de oro, de la cual pendía una medalla con su efigie.

Con lo que en alabancia de este retrato se ha escrito, podría llenarse un grueso tomo. Mengs dijo que parecía *pintado con la voluntad*: Reynolds, que era «lo mejor que había visto en Italia»; Taine, al mencionar los cuadros de la Galería Doria, escribió lo siguiente: «La obra maestra entre todos los retratos es el de Inocencio X, por Velázquez. Sobre un sillón rojo, bajo un ropaje rojo, con un cortinaje rojo, bajo un solideo rojo, una figura roja; la figura de un pobre bobalicón, de un galopo; y haced con eso un cuadro que no se puede olvidar»; y añade que, comparadas con él hasta las mejores pinturas que hay de su mano en Madrid, aún las más espléndidas y sinceras parecen muertas ó académicas.

Pretenden algunos críticos, entre ellos Justi, que la *cabeza* de Inocencio X del Museo de San Petersburgo, á que antes nos hemos referido, es repetición hecha por Velázquez de la del retrato grande: otros como Beruete sostienen que el artista debió de hacer, por el contrario, primero aquélla, pues personajes de tal

índole no suelen conceder largas audiencias, y luego el retrato en que está casi entera la figura.

Palomino dice, que luego retrató al Cardenal Panfili, á Camilo Máximo, á Abad Hipólito, á Micael Angelo, á Fernando Brandano y á Jerónimo Vibaldo, hermano el primero, servidores altos y bajos del Pontífice los otros; y además á dos damas, la pintora Flaminia Triunfi y la famosa doña Olimpia Maldachini, quien por cierto, no debía de ser modelo de extraordinaria belleza, aunque hubiera sido hermosa, pues habiendo nacido en 1594, pasaba ya de los cincuenta y cinco años.

Primero Stirling, y luego cuantos han escrito la vida del gran pintor español, mencionan, al tratar de este período de su vida, una anécdota que aunque no comprobada por nadie, es hasta cierto punto verosímil.

De un libro escrito en dialecto veneciano por el grabador Boschini, han copiado unos versos, donde se refiere, que hallándose Salvator Rosa en Roma conversando con Velázquez, le preguntó lo que pensaba de Rafael de Urbino, á lo cual, repuso, «que no »le gustaba nada.—Pues aquí—contestó el italiano, »no pensamos así, y nosotros le otorgamos la corona». A lo cual replicó Velázquez:—«Donde se encuentra lo »bueno y lo bello es en Venecia: yo doy el primer lugar »al pincel veneciano, y quien lleva la bandera es Ti»ziano (1).»

(1) Dicen así los versos:

Don Diego repliché con tal maniera:
á Venecia si trova el bon, e'l belo:
mi, dago el primo liogo á quel penelo;
Tixian xé quel che porta la bandiera.

Marco Boschini. *La carta del Navegar Pittoresco.* Venecia, 1660, en 4.º

Cuesta trabajo admitir que Velázquez, después de haber en su primer viaje estudiado y copiado á Rafael, declarase tan crudamente que no le gustaba nada; pues según hace observar uno de los escritores que relatan el caso, aunque no le inspirase gran entusiasmo su manera de sentir el color, habría de admirar en él la pureza impecable del dibujo, la maestría en componer y todas las demás excelencias porque fué en su tiempo, y sigue siendo, considerado como uno de los artistas más grandes del mundo. En lo que no andaba descaminado Bocherini, era en decir que quien más agradaba á Velázquez era Tiziano, lo cual se conoce, no porque le imitase deliberadamente, sino porque en sus obras veía que aun dando á la poesía mayor espacio, también procuraba reflejar la vida con poderosa intensidad.

La contemplación de las maravillosas obras antiguas y modernas reunidas en Roma, el trato con artistas ilustres, las negociaciones y diligencias seguidas para traer á España fresquistas y adquirir los cuadros que Felipe IV le había encargado, eran causas sobradas, para que Velázquez estuviese en la ciudad de los papas ocupado muy á su gusto; mas el Rey que comenzaba á impacientarse, le mandó llamar teniendo, por las trazas, que hacerlo repetidas veces sin que el artista se apresurase á la obediencia. Hasta parece que, deseoso de visitar París, pidió pasaporte para volver por Francia. No lo consintió S. M., y para evitar la tardanza escribió la siguiente carta, en que revela muy á las claras, conocer la calma andaluza del inmortal sevillano. Decía así Felipe IV á su embajador en Roma el Duque del Infantado:

«He visto vuestra carta de 6 de Noviembre del año »pasado, en que me dáis cuenta de lo que iba obrando »Velazquez, en lo que tiene á su cuidado, y pues co»noceis su flema, es bien que procureis no la ejecute »en la detencion en esa corte, sino que adelante la »conclusion de la obra y su partencia cuanto fuere »posible, y de manera que para últimos de Mayo ó »principios de Junio pueda hacer su pasaje á estos »reinos, como se lo envio á mandar si estuviere con »disposicion dello la obra, y así os lo encargo, y que »en órden á esto le asistais cuanto fuere posible, que »para mayor facilidad dello envio á mandar al Conde »de Oñate, le asista con el dinero que le hubiere dejado »de enviar, según lo que necesitare, porque no tenga »excusa ni pretesto que pueda obligarle á diferirle, y »porque juntamente le he mandado que haga venir á »esta corte á Pedro de Cortona, pintor del fresco, y »que para ajustar la forma en que esto hubiere de ser, »se valga de nuestra autoridad. Os encargo asimismo, »que sabiendo el estado en que ha asentado el que »venga á servirme, pues también envio á mandar al »Conde de Oñate asista con lo que para esto fuere »menester, soliciteis el que tenga efecto, por la falta »que hay aqui de personas de su ministerio, y porque »uno y otro han de hacer su viaje por la mar, dispon»dreis tambien la forma en que hubieren de hacer su »pasaje, porque á Velazquez envio á mandar no lo »haga por tierra, por lo que en él se podria detener, y »mas con su natural, y asi convendrá que con este »presupuesto esté entendiendo, os he encargado habeis »de disponer su partencia, y que en órden á ello han »de hallar en vos la asistencia que fuese necesaria

»para su cumplimiento, como me prometo de la aten»ción con que obrais en lo que corre por vuestro cui»dado. Madrid, Febrero de 1650.» (1).

Palomino dice que «cumpliendo con la puntualidad »con que siempre obedeció las órdenes de Su Majestad, »y aunque combatido de grandes borrascas llegó al »puerto de Barcelona por el mes de Junio de 1651»; de lo cual se desprende que aun tardó dieciséis meses en volver á España.

La impaciencia con que el Rey le esperaba se calmaría de fijo al ver las adquisiciones que durante el viaje había hecho por su cuenta, pues además de muchos moldes ó *hembras*, como entonces se decía, para vaciar estatuas clásicas, le trajo algunas pinturas de mérito sobresaliente: el hermosísimo cuadro de *Venus y Adonis* (2), de Pablo Veronés, y *La purificación de las vírgenes madianitas* (3) cuya composición y forma oval dicen claramente ser para un techo; y el boceto del *Paraíso* (4), ejecutado con igual objeto y destinado á la sala del Gran Consejo de Venecia, obras ambas del Tintoretto. Sólo haber elegido estos lienzos prueba el más acendrado gusto y al mismo tiempo predilección por los pintores de aquella república.

Al año siguiente quedó vacante la plaza de aposentador de palacio: solicitada por varios pretendientes favorecidos por distintos personajes que componían

(1) La minuta de esta carta está en el Archivo de Simancas. (Simancas, Est., Leg. 2.724).—Cruzada Villamil.—*Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*.—Madrid, 1885.

(2) Número 526 del Catálogo del Museo del Prado.

(3) Número 415 del mismo.

(4) Número 428 del mismo.



el Bureo, la pidió también Velázquez expresando en su memorial dirigido al Rey «que ha muchos años »que se ocupa en el adorno y compostura del aposento »de V. M. con el cuidado y acierto que á V. M. le »consta, y suplica á V. M. le haga merced de este »oficio, pues es tan ajustado á su genio y ocupa»ción» (1).

El elegido por el Rey fué Velázquez. La circunstancia de haberse hecho este nombramiento después de volver el pintor de Italia ha inducido á algunos á creer que así le recompensó espontáneamente Felipe IV por lo bien que en aquella ocasión le había servido; pero si esto fuera cierto, no hubiese tardado ocho meses en premiarle. Además, Velázquez solicitó la plaza. Entre los aspirantes á ella figuraban el jefe de la cerería, varios ayudas de la furriera y algún otro empleado de la real casa *que no sabía contar;* de modo que el favor de que fué objeto Velázquez se redujo á preferirle á otros que, incapacitados por su oficio de demostrar gusto artístico, no habían de poder servir el empleo como un pintor que á sus facultades unía lo aprendido recientemente admirando el lujo y compostura de los palacios italianos.

Este cargo de aposentador obligó al autor de *Las Lanzas* á ocuparse en cosas tan importantes como dictar órdenes para la limpieza de los patios y corredores, «suprimir un guarda negro que había cerca de la Cámara de la Reina», dar informe sobre hasta dónde llegaban las atribuciones de los sota-ayudas de la

(1) *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, por M. R. Zarco del Valle.—Madrid, 1870.



COLECCIÓN MORRITT



LA VENUS DEL ESPEJO

furriera y mozos de retrete, y preceder al Rey cuando salía al Pardo, El Escorial y Aranjuez. Velázquez, sin embargo, había tenido que pretender el empleo juzgándolo «ajustado á su genio y ocupación».

Para no interrumpir luego la enumeración de los cuadros que hizo nuestro gran pintor, desde que por segunda vez volvió de Italia hasta sus postreros días, conviene tratar ahora una cuestión de que se han preocupado los eruditos españoles. Me refiero á la llamada *Memoria de Velázquez*.

Escribió Palomino que «en el año de 1656 mandó »S. M. á D. Diego Velázquez llevase á San Lorenzo »el Real cuarenta y una pinturas originales, parte de »ellas de la almoneda del Rey de Inglaterra, Carlos »Estuardo, primero de este nombre; otras que trajo »Velázquez y otras que dió á S. M. D. García de Ave- »llaneda y Haro, Conde de Castrillo, que había sido »Virrey de Nápoles, y á la sazón era presidente del »Consejo de Castilla; de las cuales hizo Velázquez una »descripción y Memoria, en que da noticia de sus cali- »dades, historias y autores, y de los sitios donde que- »daron colocadas, para manifestarla á S. M., con tanta »elegancia y propiedad que calificó en ella su erudi- »ción y gran conocimiento del arte, porque son tan »excelentes, que sólo en él pudieran lograr las mere- »cidas alabanzas».

No cabe duda, según esto, de que Velázquez, al cumplir la orden del Rey, hizo un escrito consignando lo que pensaba de las pinturas y el sitio en que quedaban colocadas; de modo que existió Memoria y se redactó *para manifestarla á S. M.* Después de Palomino nadie, ni aun Cean Bermúdez, menciona el

papel, hasta que hace algunos años el erudito don Adolfo de Castro presentó á la Academia Española un librito del cual ningún bibliófilo había dicho palabra; impreso, al parecer, con el exclusivo propósito de conservar á la posteridad aquel escrito del gran pintor. Tratábase nada menos que de la *Memoria* de Velázquez publicada por su discípulo don Juan de Alfaro (1). La Academia incluyó su contenido en sus propias *Memorias* (2), y Castro escribió para esta ocasión un prólogo en el cual daba cuenta de que el monje jerónimo fray Francisco de los Santos, en su *Descripción breve de San Lorenzo el Real,* publicada en 1657, había plagiado de esta Memoria, á que se refirió Palomino, numerosos párrafos, donde aquellas pinturas se describían, seguidos de consideraciones críticas. Como algunas de éstas exceden en discreción y sentido artístico á las que de igual índole escribió el fraile, y como además tomó en el mismo libro, sin confesarlo, trozos de la *Historia de San Jerónimo,* del P. Sigüenza, túvose por cierto y seguro que el regalo de Castro á la Academia era la perdida Memoria de Velázquez. Sólo Cruzada Villamil lo puso en duda, pero los artistas y escritores se entusiasmaron con la idea de sabo-

(1) *Memoria de las pinturas que la Majestad Catholica del Rey Nuestro Señor D. Philippe IV embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de MDCLVI, descriptas y colocadas por D. Diego de Sylva Velazquez, caballero del Orden de Santiago, Ayuda de Cámara de su Majestad, Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de la Guarda Ropa, Ugier de Cámara, Superintendente extraordinario de las obras reales, y pintor de Cámara, Apeles de este siglo. La ofrece, dedica y consagra á la posteridad D. Ivan de Alfaro. Impressa en Roma, en la officina de Ludovico Grignano, año de MDCLVIII.* En 8.o

(2) Memorias de la Academia Española. Tomo III. 1872.



rear apreciaciones y juicios de Velázquez en materia tan de su competencia. Hasta en el extranjero halló eco este regocijo, y el Barón Davillier reimprimió lujosamente el libro editado por Alfaro y lo tradujo al francés, poniendo al frente un retrato de Velázquez grabado al agua fuerte por Fortuny (1).

Por último, Menéndez Pelayo en su admirable *Historia de las ideas estéticas en España,* aceptó también la autenticidad. Mas después se ha iniciado una corriente contraria. Justi, apoyándose en un detenido examen, niega que la Memoria pueda ser de Velázquez; alega, entre otras razones, la singularidad de que Alfaro, en la portada de su opúsculo, diga que Velázquez era caballero del hábito de Santiago en 1658, cuando no lo fué hasta el año siguiente, y además, que desempeñaba en palacio cargos, en cuyo ejercicio había cesado para ser aposentador: afirma también que los juicios en aquel escrito contenidos, antes son propios de persona devota que de artista. Beruete, fundándose principalmente en esta misma consideración, sostiene que las apreciaciones allí consignadas son indignas de un pintor de la talla de Velázquez, á quien no supone autor ni siquiera inspirador de tales párrafos. Hasta el mismo Menéndez Pelayo, luego de haber examinado el ejemplar regalado por Castro á la Academia, en vista de los tipos con que está impreso y la falta de licencia, cosa impropia del tiempo en que

(1) *Memoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV á l'Escurial, Reimpression de l'exemplaire unique (1658) avec introdution traduction et notes par le Baron Ch. Davillier et un portrait de Velazquez gravé à l'eau forte par Fortuny.* Paris. Cher Auguste Aubry, M.DCCCLXXIV. En 4 o



se supone hecho, sospecha que pueda ser esta una engañifa de bibliomano semejante á las atribuídas al Conde de Saceda, que parece hizo algo por el estilo con la *Gramática* de Nebrija y con los *Diálogos* de Pedro Mejía.

Como Palomino al escribir la vida de Velázquez declara que debe lo principal de ella á Juan de Alfaro, y luego en la de éste dice que «dejó en su espolio algunos libros y papeles muy cortesanos, y entre ellos algunos apuntamientos de la vida de Velázquez, su maestro», y como además, Fray Francisco de los Santos no fué un dechado de probidad literaria, era disculpable que se creyese fácilmente en la autenticidad del opúsculo; pero estas consideraciones pierden toda su fuerza al pensar que para hacer entrega en el monasterio de cuadros que ya eran conocidos, no necesitaba Velázquez componer un estudio crítico: para tal ocasión bastaba una lista que explicase á los religiosos lo que recibían, y por la cual supiera el Rey que habían quedado sus órdenes cumplidas.

IX

ÚLTIMOS RETRATOS DEL REY.—DE LA REINA DOÑA MARIANA.—DE LA INFANTA DOÑA MARGARITA.—DEL PRÍNCIPE FELIPE PRÓSPERO.—RETRATOS DE ENANOS Y BUFONES.

CUANTO pintó Velázquez, desde la vuelta del segundo viaje á Italia, lleva ya el sello personal, inconfundible, que revela el completo desarrollo de sus facultades nativas, y la mayor suma de experiencia, destreza y maestría que adquirió con los años.

De este período de su vida quedan dos retratos en busto de Felipe IV: uno en la Galería Nacional de Londres con traje negro bordado de oro, y el de Madrid (1) donde la ropilla, también negra, está huérfana de adorno, sin que sobre ella resalte más nota clara que el blanco lienzo de la valona lisa y tiesa que la separa del rostro. El Rey tiene cincuenta años, y aún quizá pase de ellos: la faz está marchita, la carne fofa, los ojos han perdido viveza: la fisonomía que vimos en el gran retrato ecuestre parece antes que avejentada, fatigada, entristecida, como si en ella se marcara no sólo el curso del tiempo, sino el amargo sedimento que en el alma debieron de dejarle tantas

(1) Número 1.080 del Catálogo.

tierras perdidas y tantas glorias eclipsadas: ya está en la edad triste y desengañada en que oyéndose llamar *el grande* había de saber que era mentira. Los ojos de un azul frío, como empañados por la melancolía incurable de los débiles, no tienen energía para avivar el rostro linfático y blanducho, donde la mandíbula típica de la extirpe, se nota más pronunciada que nunca y los labios gruesos, sensuales, todavía muy rojos, delatan cual fué el apetito dominador de su organismo. Aquel semblante, cómicamente serio, grave sin majestad, es uno de esos trozos en que el pintor, tanto por lo que puso al copiar la realidad, cuanto por lo que deja lógicamente deducir á la imaginación, toca en los límites de lo que puede conseguir el arte. No hizo Velázquez más que reproducir lo que veía, no se le puede atribuir propósito ajeno á las ideas de su tiempo, pero observó con tal perspicacia, su mirada escudriñó tan hondo, que al hacer un retrato formó un proceso.

En ninguna ocasión debió de tener al Rey delánte tanto tiempo, porque si se nota que unas líneas están sorprendidas de pronto acertando á la primera tentativa, otras parecen corregidas, halladas después de ensayos vacilantes, pero dando por resultado un conjunto en que se confunden el saber y la facilidad, la aptitud ingénita y el fruto de la experiencia.

No ha faltado, sin embargo, quien ponga en duda la autenticidad de este retrato: Armstrong dice, que le parece una copia pintada, sin duda, en el estudio del maestro; y á cualquiera se le ocurre preguntar: ¿por quién? Ni Mazo, ni Rici, ni Carreño, eran capaces de tanta maestría.

A la Reina Doña Mariana de Austria pintó Velázquez cuatro veces. Primero, en el lienzo que hoy figura en el Louvre, (1) después en uno que hay en la Galería Imperial de Viena (2) y luego en los dos de Madrid, (3) donde está en pie con rico traje negro galoneado de plata, descomunal peluca de tirabuzones largos, tocado de plumas blancas, el cuerpo aprisionado brutalmente en la cotilla y en la mano izquierda un pañuelo blanco que destaca sobre la falda voluminosa acampanada y rígida. La cara es insignificante, flacucha, inexpresiva, enteca, sin expresión en la mirada ni sonrisa en la boca: lo único bello son las manos, finas, aristocráticas. No se le ven á S. M. los pies que fuera falta de respeto. Apenas hay entre estos dos retratos más diferencia que las distintas dimensiones de la cortina que sirve de fondo á la figura: pero el del número 1.079, parece hecho después, como si fuese repetición del primero y ejecutado con mayor desembarazo y presteza.

La Infanta Doña Margarita María, primer fruto del matrimonio de Felipe IV con la tiesísima señora á quien acabamos de mencionar, está retratada por Velázquez en Viena á los dos ó tres años, con rico traje rojo y plata: (4) y á los seis ó siete con un traje muy parecido al que tiene en el cuadro de *Las Meninas:* (5) en el Louvre (6) de cuatro ó cinco, vestida de blanco con encajes negros, y en Francfort á los

(1) Número 1.735 del Catálogo,
(2) Número 617 del Catálogo.
(3) Número 1.078 y 1.079 del Catálogo.
(4) Número 615 del Catálogo.
(5) Número 619 del Catalogo.
(6) Número 1.731 del Catálogo.

seis ó siete de gris y negro, siendo en todas estas imágenes, porque no contamos las apócrifas, una de las figuras más simpáticas que Velázquez trazó. Su rostro es gordinfloncillo, el pelo de un rubio amarillento, frío; el aire bobalicón y parado: pero resulta simpática, casi bonita, porque tiene el encanto de la inocencia y del candor; la infancia triunfa en ella del tipo de la raza: es tan niña que todavía no ha adquirido el empaque que afea á las damas de su prosapia. Las galas con que está ataviada; son de forma feísima y sólo tolerable por las armonías de color y maravillas de ejecución que derrochó Velázquez, al pintar aquellos tisues, tules, cintas, lazos, joyas y plumas, que crujen, brillan y ondulan como si el aire las moviera.

Uno de los retratos más hermosos que corresponden á este período de la vida del maestro, es el catalogado en nuestro Museo con el número 1.084: y ofrece la particularidad de estar hecha la cabeza de modo muy inferior al resto de la figura. Explica don Pedro de Madrazo este doble aspecto de la ejecución, diciendo que la retratada es doña María Teresa de Austria hija de Felipe IV, en su primer matrimonio; que Velázquez debió de pintar la cabeza antes de emprender el segundo viaje á Italia, conforme á su manera de entonces, dejándolo interrumpido; y que más adelante, ya de vuelta, lo terminaría en sus últimos años, cuando se trató del matrimonio de la Infanta con Luis XIV de Francia. «Sólo así se explica—dice—que un retrato ejecutado en general con tanta libertad y sobriedad tan sabia, y perteneciente por lo mismo al último y mejor tiempo de Velázquez, represente como una niña de solos diez años, á la que



LA INFANTA MARGARITA

Fotog. Braun, Clément y C.ª

ya tenía cerca de veinte, cuando el gran artista pintaba de aquella admirable y singular manera». Explica Justi la mencionada desigualdad, diciendo que la retratada no es doña María Teresa, sino su hermanastra, la Infanta Margarita, hija del segundo matrimonio de Felipe IV, añadiendo que como todo el cuadro es de Velázquez menos la cabeza, ésta pudo ser repintada, es decir, sustituída por distinto artista, muerto ya el maestro, al negociarse el matrimonio de doña Margarita, teniendo trece años. Beruete, fundándose en razones que no carecen de fuerza como la desproporción entre la silla y la figura que antes, dice, debía de ser menor, y la ejecución de la cabeza, que atribuye á Mazo, comparte la opinión de Justi.

Trabajo cuesta creer que en un lienzo de Velázquez y tan admirable como éste, se atreviese á introducir novedades ó reformas otro pintor y menos Mazo; pero téngase en cuenta que en aquella época, los que podían mandar eran obedecidos con más facilidad que ahora, sobre todo si era artista el que había de obedecer. Finalmente, en el primer catálogo que se hizo del que hoy se llama Museo del Prado, está incluído el cuadro con el núm. 149 y citado de este modo: *Velázquez. Retrato de la Infanta doña Margarita María de Austria, hija de Felipe IV, cuadro pintado con pincel franco y libre y á la primera vez* (1). En el de 1858 figuró con el núm. 198, y como retrato de *la Infanta doña María de Austria, hija de Felipe IV,* sin decir si era doña Margarita ó doña Teresa.

(1) *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte.* Con Real licencia. Madrid, 1828.

Sea cual fuere, cosa que importa poco, pues no se trata de señora á quien España ni la humanidad deban la menor gloria, el cuadro es una maravilla de color y de ejecución. El atavío de la niña, que nada tiene de bonita, está compuesto de voluminoso guardainfante, y estrecho corpiño rosa, de lama de plata con galones de este metal colocados diagonalmente en la mitad inferior de la falda; mangas afolladas con vuelos de gasa y lazos rojos. Lleva el pelo, que es muy rubio, partido, con la raya á un lado; muchas alhajas, y, según la moda del tiempo, un grueso cordón de pasamanería de oro que arranca en el brazo derecho y termina en el costado izquierdo. En la mano derecha tiene un enorme lienzo de puntas y en la izquierda una rosa. El rico cortinaje carmesí que le sirve de fondo acaba de dar al conjunto aspecto de suntuosidad inusitada é impropia de una jovencilla. Por lo poco agraciado del rostro, lo endeble del cuerpo que se adivina bajo la fuerte cotilla y la extravagante forma del peinado y el traje, debiera este retrato ser enojoso á la vista: en la mujercita así perjeñada y sobrecargada de perifollos hay algo de fenomenal y monstruoso; pero Velázquez ha vertido allí á manos llenas tales encantos de color, una variedad tan rica de rojos, que comprende desde el carmín más intenso al rosa más amortiguado, ha hecho tan vaporosos los tules y brillantes los metales, es tan aéreo lo que puede flotar, tan sólido lo que debe pesar, que la ridícula desproporción entre lo menudo del busto y lo abultado de la falda, todo aquello en que la forma sale maltrecha por la imperfección del modelo y la extravagancia de las ropas, desaparece ante la esplendidez de matices que

deleita la vista y lo primoroso, suelto y fácil de aquella ejecución incomprensible y misteriosa que á pocos pasos da á lo pintado la completa apariencia de lo real.

Casado Felipe IV en 1649 con doña Mariana de Austria, mucho más joven que él y sobrina suya, nació en 1657 el *Príncipe Felipe Próspero,* á quien, teniendo al parecer dos años, retrató Velázquez. Le colocó en pie, con traje rojo claro adornado de plata, valona lisa, mangas de gasa y delantal blanco, sobre el cual destacan pendientes de la cintura con cordones una campanilla y otros dos juguetitos. Tiene la mano izquierda naturalmente caída á lo largo del cuerpo y la diestra puesta en un sillón de terciopelo carmesí, encima de cuyo asiento está tumbada una perrilla de lanas blanca y manchada que, apoyando el hocico sobre uno de los brazos del mueble, mira con extraordinaria viveza. El pobre Príncipe, hijo tardío de padre gastado y madre moza, muestra ya en la escasa coloración del rostro y en lo débil del cuerpo que no había de llegar á ceñirse corona. La cara y manos están hechas con singular fineza, estudiadas hasta el extremo, contrastando sus tintas delicadas y pálidas con los distintos rojos de la ropa, el sillón y los cortinajes del fondo. Lo esencial, lo característico del individuo está minuciosamente concluído, y todo lo restante ejecutado con aquella manera rápida, suelta y fácil en que la vista y la mano han sintetizado tanto y con tal seguridad de acierto, que no parece haber allí más trabajo que el preciso para causar la impresión de las cosas. Este retrato, que es uno de los cuadros de Velázquez mejor conservados y en cuyo elogio están

los críticos conformes, se conserva en el Museo Imperial de Viena (1).

De los Reyes de la Edad Media heredaron los modernos la fea costumbre de vivir rodeados de bufones á quienes toleraban las libertades que no consentían á políticos ilustres ni generales vencedores: sin que fuese esta vileza propia de monarcas genuinamente españoles, sino, á lo que parece, importada por los venidos de fuera. En torno de los Austrias abundó la triste ralea de gibosos, enanos, patizambos, bobos y casi locos, á quienes se llamaba vulgarmente *las sabandijas de Palacio*. Acaso el buscar aquella ridícula compañía fuese consecuencia de la melancolía hereditaria que hizo al hijo de doña Juana la Loca retirarse á Yuste, encerrarse á Felipe II en una celda de El Escorial y morir aterrado á Felipe III. La costumbre se inició en tiempo de Carlos I, generalizándose tanto, que no sólo había bufones en las moradas reales, sino también en las casas de los nobles. El gran Antonio Moro retrató magistralmente á uno llamado *Perejón*, que tenían los Condes de Benavente, y en el Museo del Prado le vemos de cuerpo entero y tamaño na-

(1) Entre los retratos de esta época, atribuídos á Velázquez, que se conservan en Viena, y cuya autenticidad puede ponerse en tela de juicio, se citan: uno de la Infanta Margarita, repetición del número 1.084 del Catálogo de Madrid; otro de la misma, con traje verde; dos de la Reina doña Mariana; uno repetición del de los dos relojes, y otro más pequeño. Tampoco son de Velázquez, aunque se pretenda lo contrario, los designados con los números 1.081, 1.082 y 1.083 de nuestro Museo del Prado, que respectivamente representan de cuerpo entero y tamaño natural á Felipe IV y la Reina doña Mariana orando, y al Príncipe Baltasar Carlos en traje negro de Corte, siendo acaso este último la mejor obra de Mazo.



tural, ataviado con lujo y unos naipes franceses en la mano (1).

Del reinado de Felipe IV se conservan papeles donde se citan muchos de aquellos fenómenos mantenidos con holgura y regalo que ya hubieran querido para sí hombres insignes que padecieron hambre y desprecio.

En consulta al Rey hecha en 1637 sobre los *vestidos de merced* que se daban á ciertos servidores de palacio, después de proponer que se fijara el coste de los trajes del destilador, del tío que guardaba los lebreles, de los músicos, de los barberos y ¡de Diego Velázquez! se nombra á varios bufones ú hombres de placer: allí figuran, además de un Pablo de Valladolid á quien luego se ha llamado *Pablillos* y que no tiene aspecto de bufón, otros que seguramente lo eran: *Calabacillas, Soplillo, don Juan de Austria, Cristóbal el ciego, el enano inglés don Antonio*, á quien se pagaba un ayo, y Nicolás Panela y Bautista el del ajedrez que debían de ser muy destrozones y perdidos, pues al proponer que se les diera vestido se indica la conveniencia de obligarles á que se lo pongan para que no anden *como ahora*, lo cual da á entender que eran unos grandísimos puercos. Se comprende que Velázquez, por broma ó por estudio, retratase á un par de ellos, como había hecho en Fraga con *el Primo*, que también figura en la citada relación: pero cuando pintó tantos no es ningún disparate suponer que lo haría de orden del Rey. Por lo menos á éste le gustaban mucho y los mandaba colocar en un pasillo del salón de Reinos

---

(1) Número 1.483 del Catálogo.



del palacio del Retiro, cerca de la puerta por donde salía á tomar los coches.

No todos estos cuadros son de la misma época: *el bobo de Coria, el niño de Vallecas, don Sebastián de Morra* y *el Primo* pertenecen al segundo estilo: *el enano don Antonio el inglés* y *don Juan de Austria* al último.

Difícilmente se hallará en la historia tan elocuente prueba de que el arte dignifica lo que toca, y hasta con la fealdad rayana en lo repugnante, causa impresiones gratas, como esta serie de mamarrachos despreciables eternizados por el genio de un hombre.

El Primo, con su gran chambergo y su traje de rizo negro, hojeando un infolio: *Morra*, más que sentado, caído en el suelo de golpe, mostrando sus calzas verdes y su tabardo rojo; el *bobo de Coria*, con su severo traje negro como persona grave; el *niño de Vallecas*, casi todo de verde y con una media desgarrada; *don Antonio el inglés*, con coleto de brocado y sombrero de plumas, y *don Juan de Austria*, con arreos militares, forman una compañía abigarrada y extraña, á la cual se pasa revista bromeando y riendo, como ellos vivían, pero que deja en el pensamiento una impresión más honda que muchos espectáculos serios.

En las cabezas de aquellos desdichados es donde mejor se puede estudiar hasta dónde llegó Velázquez en el estudio de la expresión: *el Primo* es grave y reflexivo, casi elegante; *Morra* tiene cara de malo; el *bobo de Coria* es tipo de idiota triste; el *niño de Vallecas* estúpidamente alegre; *don Antonio el inglés*, apoyado en aquel admirable mastín más simpático que él, parece una caricatura del orgullo; *don Juan de Austria*, antes

que de bufón palaciego, tiene traza de pícaro escapado de los capítulos del *Guzmán de Alfarache* ó de las jácaras de Quevedo. Y no se puede afirmar cuales están mejor pintados, porque si los del último período son un prodigio para quien conoce la técnica, los anteriores asombran por la vida que hay en sus cuerpos, prontos á moverse, y en sus rostros donde tras gestos ó muecas de un cómico insuperable, parece que bulle la tristeza sin nombre que debe de dejar en el alma el convencimiento de la propia ignominia.

Cada español aficionado á la pintura, tiene sus trozos favoritos en el conjunto de las obras de Velázquez: yo, reconociendo la mayor importancia de las grandes composiciones como *las Hilanderas* y *las Meninas*, confieso que siento particular afición á esa cuadrilla de payasos tristes, que no me parecen retratos independientes, sino figuras de un mismo cuadro, actores de un mismo drama que por su voluntad se han separado para pensar á solas, pero que pueden reunirse cuando quieran. Siempre interpretó Velázquez maravillosamente el mundo de lo real, hasta en lo más intangible y sutil, pues que dió la ilusión del aire que respiramos, pero donde acertó á pintar la vida con mayor potencia de expresión, fué en las cabezas de aquel rebaño de hombres frustrados, no hechos seguramente á semejanza de Dios, que dan ganas de llorar después de haber hecho reir. El Rey, que alardeaba de literato, no le mandó retratar á los poetas que dieron gloria á su reinado, ni á Montalbán, ni á Salas Barbadillo, ni á Vélez de Guevara, ni á Rojas, ni á Moreto, ni á Tirso, ni á Calderon, ni á Lope, sino á sus bufones: y no hace falta fantasear para creer que los pintó

con cierta dulce simpatía: eran sus compañeros, juntos figuraban en las nóminas de Palacio.

Los antiguos inventarios del Alcázar y los biógrafos de Velázquez hablan de otros retratos de bufones cuyo paradero se ignora: citan el de *Calabacillas,* que acaso sea el designado hoy como el *bobo de Coria,* pues se recordará que tiene ante sí en el suelo dos calabazas; el de *Cárdenas, el toreador,* y el de *Velasquillo:* finalmente, Ponz, al enumerar las pinturas que en su tiempo existían en el palacio del Retiro, menciona «un bufón divertido con un molinillo de papel y alguno más, que son del gusto de Velázquez» (1). Finalmente, Stirling, dice, que el capitán Widdrington, autor de *La España y los españoles en 1843,* asegura en esta obra haber visto el retrato de una enana desnuda representada en forma de bacante.

---

(1) *Viaje de España*. Tomo VI. Madrid, 1776.

X

CUADROS MITOLÓGICOS: «MERCURIO Y ARGOS», «MARTE», LA «VENUS» DE LA COLECCIÓN MORRITT. «MENIPO». «ESOPO».
«LAS HILANDERAS». «LAS MENINAS».
«LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN», «VISITA DE SAN ANTONIO ABAD Á SAN PABLO». —VIAJE DE VELÁZQUEZ Á LA FRONTERA DE FRANCIA. SU ENFERMEDAD Y MUERTE.

NUNCA debió Velázquez de tomar muy en serio la mitología: cuando muchacho, en casa de Pacheco, donde habían de leerse y comentarse composiciones poéticas apropiadas al gusto de la época, con amores y aventuras de héroes y dioses, él pintó animales y pescaderías; cuando fué á Italia y respiró aquella atmósfera, esencialmente pagana, trajo *La fragua de Vulcano;* cuando en los últimos años de su vida le ordena el Rey decorar una estancia de Palacio, hace cuadros en que representa á los personajes de la fábula como simples mortales. Para el salón de los espejos del Alcázar pintó *Venus y Adonis, Psiquis y Cupido, Apolo desollando á un sátiro* y *Mercurio y Argos*, de los cuales sólo el último se salvó del incendio de 1734.

La composición de *Mercurio y Argos* (1) es origina-

(1) Número 1.063 del Catálogo del Museo del Prado.

lísima, adecuada para el sitio que había de ocupar sobre una puerta emparejado con el *Apolo desollando á un sátiro:* el dibujo de una precisión insuperable: en la ejecución es la muestra de todo lo que supo hacer. Las tintas, muy diluídas, apenas manchan la superficie que cubren; las pinceladas, ya se marcan creando al mismo tiempo forma y color, ya se desvanecen estableciendo términos, sombras y distancias; por más que se mira aquel lienzo, no hay manera de darse cuenta exacta de cómo está pintado, y, sin embargo, los ojos no pueden desear más verdad. De que Mercurio y Argos tengan el carácter heroico y grandioso que su naturaleza sobrehumana y poética debiera infundirles, no se ha cuidado el artista en lo más mínimo: antes al contrario, parece que ha puesto empeño en rebajarles, no sólo á la condición de simples mortales, sino de hombres bajos y ordinarios; el guardián del vellocino de oro, tiene trazas y se ha dormido en postura propia del más zafio lugareño; el mensajero de los dioses viene á robarle sin gallardía, como un rateruelo vulgar. Es un modo propio, personal, único, de entender é interpretar la mitología, donde hay algo análogo al sarcasmo y la burla, que pudiera ocurrírsele á un pintor pagano para expresar ridiculizándolo un episodio sagrado al cristianismo.

Tanto por la disposición del asunto cuanto por su interpretación y su técnica, es un cuadro que nunca podrá satisfacer á la mayoría del público: el día que todo el mundo lo entienda, no habrá vulgo; en cambio los pintores lo considerarán siempre como el resultado más completo que se puede obtener en la práctica de su arte.

No trató Velázquez con más miramiento ni respeto al furibundo *Marte* (1), á quien representó sentado, en cueros, apoyando el codo izquierdo sobre el muslo y la barba sobre la palma de la mano, mientras deja el brazo contrario caer naturalmente. Son sus ropas un manto rojo vinoso que, sin cubrirle, le sirve de fondo por la parte inferior, y un trapo azul liado á la cintura y sujeto por entre las piernas. Lleva en la cabeza morrión, y se ven á sus pies una rodela y una espada. Es un soldadete de aquellos que, cuando les faltaba la paga, se hacían capeadores en las ciudades ó bandidos en el campo. El rostro es vulgar, aviesa la mirada, la musculatura recia, pero no hay en toda su persona rasgo ni línea que revele carácter sobrehumano, ni siquiera heroico.

Creen unos biógrafos de Velázquez, que la *Venus del espejo,* es el mismo cuadro de *Psiquis y Cupido,* que se sabe hizo para el *Salón de los espejos:* otros dicen que es una obra distinta. En lo que nadie discrepa, es en lo que se refiere á la autenticidad, en la segura convicción de que esta soberbia pintura es de mano de Velázquez. Se ignora si estuvo en el Alcázar caso de no ser la misma *Psiquis y Cupido.* El siglo pasado, era propiedad de la casa ducal de Alba, donde la vió Ponz, (2) perteneció después á Godoy cuyos herederos la vendieron y es ahora la joya mejor de la célebre Colección Morritt. Con decir que no se conserva otro desnudo de mujer pintado por Velázquez, siendo éste el único que se conoce está dada idea de su importan-

(1) Número 1.102 del Catálogo del Museo del Prado.

(2) *Viaje de España.* Tomo V. Madrid, 1776.



cia. Desgraciadamente no volverá á España, pues como dice con razón un escritor francés, «todo objeto de arte importado á aquellas islas, no sale nunca de allí; está condenado á reclusión perpetua; no vuelve á la circulación y hasta se llega á ignorar que existe.» En la gran *Exposición de tesoros artísticos del Reino Unido* celebrada en Manchester, los pudibundos ingleses, colocaron el cuadro á tal altura, que casi no era posible examinarlo.

La figura es de tamaño natural. *Venus* está enteramente desnuda tendida de espaldas en una cama, reclinada la cabeza sobre el brazo derecho, cuya mano tiene oculta entre el cabello: no se le ve la cara: el cuello, los hombros, la masa dorsal, las caderas, las rodillas y las piernas, forman una línea ondulante de esbeltez incomparable. El bulto entero del cuerpo, carnoso y blando, destaca por claro sobre paños grises que establecen separación entre el lienzo blanco del lecho y la carne pintada á toda luz. En segundo término y á la izquierda destacando sobre un cortinaje rojo, un amorcillo sostiene un espejo con marco de ébano, donde se refleja el semblante de la diosa. Burger, dice, que «no tiene la cintura deformada por ningún invento de la civilización», pero basta ver una fotografía, para observar que el talle conserva huellas de la presión de la durísima y emballenada cotilla que usaban las mujeres de aquella época. La ejecución y la impresión general de color revelan que el lienzo fué pintado hacia los mismos años que el *Marte* y el *Mercurio y Argos*. Aunque colocada y movida con suprema elegancia esta *Venus*, no es una diosa, sino una bellísima mortal. Emilio Michel dice de ella que

«no tiene nada común con la divinidad clásica á que nos han acostumbrado las obras de los maestros italianos» (1).

Quien así representaba á los dioses inmortales no había de tratar con mayor consideración á los filósofos que dudaban de ellos.

Como si hubiera leído al autor de los *Diálogos de las cortesanas*, que describe á *Menipo*, viejo, calvo, sucio, desarrapado y haciendo burla de toda sabiduría, Velázquez lo pintó calado el chapeo mugriento y envuelto en una capa raída, bajo la cual, asoman las piernas, que cubren medias asquerosas de paño burdo y zapatos para los que fuera un insulto la limpieza. Los libros y pergaminos que hay á sus pies, son emblema del desprecio que le inspira el prójimo, y aún lo denota mejor la sonrisa entre socarrona y descreída con que se le fruncen los labios (2).

Esopo (3) es más viejo y va no menos andrajoso: forma toda su vestimenta, un sayo pardo raído y polvoriento: lleva una mano metida en el pecho, y en la otra arrimada á la cadera, sostiene un voluminoso pergamino. Lo mismo tienen estos dos de griegos y filósofos, que Marte, Mercurio y Argos, de deidades olímpicas: es decir, nada. Pero si en el modo de designarlos hay algo de bautizo caprichoso y arbitrario, todo lo restante es en ellos asombrosa verdad: no pueden imaginarse tipos más perfectos de esa suciedad y desorden con que el cuerpo y las ropas, el continente y el semblante, acusan la perturbación del pensa-

(1) Emile Michel: *Etudes sur l'histoire de l'art*. París, 1895.
(2) Número 1.101 del Catálogo del Museo del Prado.
(3) Número 1.100 del Catálogo del Museo del Prado.



miento: de su orgullosa filosofía á la pérdida de la razón no hay más que un paso.

Las Hilanderas (1) es obra tan popularizada por toda clase de reproducciones que no ha menester descripción: además, la palabra es impotente para dar idea de sus principales encantos que son la atmósfera y el color. Hay manera de decir dónde y cómo están colocadas las figuras, sus tipos, posturas, ademanes y ropas: lo inexplicable es la vida que hay en ellas, el ambiente que les rcdea y las distancias que separan los cuerpos y diferencian las cosas, creando un conjunto tan animado y movible como la misma realidad. El lugar de la escena es un taller de la antigua fábrica de tapices de Santa Isabel: los personajes principales son cinco obreras entregadas á la labor. Una, ya vieja, está hilando en rueca de torno: con la mano izquierda da vueltas á la rueda, cuyos radios parecen hacer vibrar el aire: en la diestra sostiene el huso, mientras vuelve naturalmente la cabeza para hablar con una compañera que al tiempo de alejarse sujeta un pesado cortinón. Otra, al lado opuesto de la composición y sentada de espaldas al espectador, desenreda con la mano izquierda la madeja enmarañada en una devanadera sosteniendo en la derecha el ovillo, en tanto que parece oir lo que le dice una jovencilla que se le acerca trayendo un cesto. En el centro, medio arrodillada, está la quinta ordenando ó recogiendo paquetes de lana desparramados por el suelo, y al fondo, en otra segunda estancia de piso realzado, en una atmósfera más clara que la

(1) Número 1.061 del Catálogo del Museo del Prado.



de la acción principal, envuelta en los rayos del sol que penetran por la izquierda, hay dos damas de gentil talante entretenidas en examinar un tapiz colgado del muro y otra que mira de frente como atraída por la hermosura de la trabajadora del primer término que desenreda la madeja de la devanadera. Esta moza, que muestra desnuda la espalda, ambos pies, el brazo y parte de la pierna izquierda, es quizá la más gallarda figura de mujer que pintó Velázquez. En ella parecen haberse refugiado toda la lozanía, gracia y vigor que se echa de menos en los cuerpos enclenques y los rostros paliduchos de las infantas y las reinas. Las partes y miembros que en ella cubren las ropas aparecen acusados por los pliegues de los paños; bajo la camisa y el refajo se adivinan formas llenas y gallardas, duras y redondas, creadoras de un tipo que pudiera ser modelo de una estatua erigida á la juventud ó la hermosura. No se puede expresar por qué; pero sus proporciones, su actitud, la forma de su cabeza, el movimiento que hace, el modo de extender el brazo, la delicadeza con que arquea los dedos, le dan en totalidad un aspecto clásico en el más alto sentido de la palabra: y se le ocurre á uno pensar que si se descubrieran obras de pintores griegos se hallaría algo parecido á esa mujer gentil y airosa, bella y fuerte, que habiendo nacido en Lavapiés ó Maravillas es digna de haber pisado las plazas de Atenas y Corinto.

Con otra escena tan natural y sencilla como la representada en las *Hilanderas* creó Velázquez una maravilla mayor: *Las Meninas* (1).

---

(1) Número 1.062 del Catálogo del Museo del Prado.



El origen y momento, si así puede decirse, del cuadro es fácil de reconstruir. Velázquez estaba retratando á los Reyes cuando entretenida en sus juegos vino á colocarse cerca de él la Infanta Margarita con sus meninas y enanos; el grupo que formaban seduciría á los regios padres de la niña tanto como al artista y se acordaría que éste pusiese manos á la obra.

A la izquierda de la composición, con paleta, tiento y pinceles, está Velázquez en pie ante un gran lienzo que se ve por el revés, en actitud de mirar á los Reyes, cuyas figuras se reflejan en un espejo de marco negro colocado en la pared del fondo. En el centro está la Infanta Margarita, que representa cuatro ó cinco años, ricamente vestida, en actitud de tomar un búcaro de agua que le presenta en actitud respetuosa, viniendo de la izquierda, la graciosa doña María Agustina Sarmiento. En la misma línea á la derecha otra menina no menos agraciada, doña Isabel de Velasco, y la enana Maribárbola de feo semblante y descomunal cabeza miran de frente hacia donde están los Reyes sentados; ante esta horrenda criatura hay en el suelo echado y dormitando un mastín que parece pronto á levantarse y huir mansamente para que no siga hostigándole con el pie Nicolasito Pertusato, enanillo alegre, esbelto y bien vestido como juguete vivo, cuya postura y movimiento no hubiera sorprendido mejor una instantánea fotográfica.

Tras este grupo de la Velasco, los enanos y el perro están en pie hablando entre sí dos personas de la servidumbre; un guardadamas severamente vestido de negro y doña Marcela de Ulloa, *señora de honor*, con tocas que parecen monjiles. Ocupan la pared de la

MUSEO DEL PRADO



Fotog. M. Moreno

LAS HILANDERAS

derecha ventanas y espacios intermedios entre ellas: en la del fondo hay en la parte superior dos grandes cuadros; bajo ellos el espejo donde se ven reflejados los bustos de doña Mariana y Felipe IV: y en último término se abre una puerta de cuarterones fuertemente iluminada por la luz de otra estancia, destacando sobre el intenso claror del hueco, la figura del aposentador de la Reina, con la mano puesta sobre una cortina. Los personajes principales que ocupan la primera línea de la composición, Infanta, damitas, perro y enanos, están iluminados de frente y de alto á bajo: Velázquez queda algo en sombra: junto al traje obscuro del guardadamas, resaltan el busto gentil y la faz simpática de la dama de las tocas y en el fondo contrastan y se diferencian por su distinta intensidad la luz reflejada en la superficie del espejo y la directa é intensa que penetra por la puerta. Sorprende á primera vista la altura de techo de aquella estancia pero pronto explica la observación que sirve para darnos idea exacta de las proporciones de los cuerpos, y además para contribuir á la ilusión de las distancias, efectos conseguidos en esta obra inmortal, más que con líneas y colores, con la combinación y contraste de luces que, aislando objetos y personas, les hace parecer circundados de aire respirable.

Razonar las bellezas de *Las Meninas*, explicando en qué consisten y porque causan impresión tan honda, equivaldría á escribir un curso de óptica, aplicada á la pintura.

Después de describir Palomino esta obra sin igual, cuenta que: «fué de su Magestad muy estimada, y en »tanto que se hacía asistió freqüentemente á verla

»pintar, y asimismo la Reyna nuestra Señora Doña »María-Ana de Austria baxaba muchas veces, y las Se- »ñoras Infantas y Damas, estimándolo por agradable »deleyte y entretenimiento. Colocóse en el quarto baxo »de su Magestad, en la pieza del despacho entre otras »excelentes; y habiendo venido en estos tiempos Lu- »cas Jordán, llegando á verla, preguntóle el Señor »Carlos Segundo viéndole como atónito: *¿Qué os pare- »ce?* Y dixo: *Señor esta es la Teología de la Pintura:* »queriendo dar á entender, que así como la Teología »es la superior de las Sciencias, así aquel quadro era »lo superior de la Pintura».

La frase de Lucas Jordán, es conceptuosa y rebuscada; pero, poco más ó menos, lo mismo han venido á decir luego algunos escritores modernos. Teófilo Gautier al ver *las Meninas*, por primera vez, como si confundiese lo real con lo pintado, preguntó: «*pero, ¿dónde está el cuadro?*» Pablo de Saint-Victor contó en él hasta tres atmósferas distintas: Lefort dice: que es la última palabra de la pintura realista y textual: Stirling afirma que allí Velázquez «parece haberse anticipado al descubrimiento de Daguerre y tomando un grupo reunido en una cámara, lo ha como por magia impreso para siempre en el lienzo»: Stevenson dice que esta obra «es cosa única y absoluta en la historia del arte».

Nadie cree ya aquella tradición según la cual Felipe IV pintó en el pecho de la figura de Velázquez la cruz de Santiago. Primero don Pedro de Madrazo y Cruzada Villamil con documentos de Palacio, y después Beruete de un modo definitivo con datos del archivo de las Órdenes militares, han puesto en claro

cuándo se concedió á Velázquez el hábito de Santiago. Según las noticias que el último ha reunido y ordenado, la cédula de otorgamiento está firmada por el Rey en 12 de Junio de 1658. En 15 de Julio presentó Velázquez de su puño y letra la propia genealogía al Consejo de las Órdenes, que formó el expediente necesario á las pruebas: aquel mismo dia decidió el Consejo que se abriese información en Monterrey y Tuy para lo que se refería á los ascendientes de la línea paterna, y en Sevilla á los de la madre. Don Gaspar de Fuensalida prestó la fianza de 300 ducados: la prueba duró algunos meses, y en ella declararon Carreño, Zurbarán, Angelo Nardi, el Marqués de Malpica, el portugués Marqués de Montebello y Alonso Cano, el cual afirma que «jamás oyó decir que Velázquez practicase el oficio de pintor ni hubiera vendido cuadros, sino que los hacía por gusto en obediencia del Rey para ornato de Palacio, donde desempeñaba cargos honrosos».

Esto, después de aquel famoso fallo del Real Consejo de Hacienda eximiendo del pago de la alcabala á la pintura y reconociéndola como arte liberal, cuando en las cuentas del Bureo continuamente se hablaba de pagos y atrasos cobrados por Velázquez como pintor del Rey, es de lo más tristemente cómico que puede imaginarse y de lo que mejor pinta la necia vanidad de entonces.

Concluídas las pruebas, el Consejo de las Ordenes aprobó la edad, limpieza de sangre y descendencia por línea recta, mas no consideró noble á Velázquez por parte de padre ni de madre, y aunque el pintor atestiguó que sus ascendientes no habían pagado nunca

el tributo llamado *la blanca de la carne* de que estaban exentos los nobles, el dictamen fué negativo, y Felipe IV, tuvo que pedir al Papa dispensa por falta de nobleza. Llegó el breve firmado por el Pontífice en Albano á 7 de Octubre de 1659, y aún fué preciso que el Rey hiciese hidalgo al pintor para que pudiera cruzarse: por fin en 27 de Noviembre de aquel mismo año, se extendió la orden que le confería merced tan deseada. Cuenta Palomino, que al día siguiente, cumpleaños del Príncipe Felipe Próspero, se celebró la ceremonia de la toma de hábito, y al volver Velázquez á Palacio, fué de S. M. muy bien recibido. Y en distinto lugar de su obra refiere, que después de muerto, mandó el Rey que en su figura del cuadro de *Las Meninas*, se le pintase sobre el pecho la cruz de Santiago.

Esto nos da ocasión para hablar de cuantas veces se retrató Velázquez.

En los museos y colecciones particulares del extranjero, hay muchos retratos suyos que se supone hechos por él mismo. Bürger, en el catálogo que añadió á la obra de Stirling, cita siete: Lefort, habla de nueve: si se hiciera caso de las listas de ventas célebres verificadas en lo que va de siglo, sería forzoso admitir que don Diego pasó una gran parte de su vida retratándose. En realidad, sin contar el que «para admiración de los bien entendidos y honra del arte» se ufanaba de poseer Pacheco (1), pintado en Italia durante el primer viaje y que se cree perdido, hay cuatro de autenticidad indudable, ya por el estilo, ya por las composiciones

(1) Pacheco: *Arte de la Pintura*, lib. I, cap. VIII.



en que figuran: el de *Las lanzas;* el del Museo de Valencia, hecho pocos años después, que según cuantos lo han estudiado y copiado, ha padecido mucho entre injurias del tiempo y repintes ó restauraciones inhábiles; el del Museo del Vaticano, (1) notabilísimo por su ejecución, teniendo ya cerca de cuarenta años; y finalmente el de *Las Meninas*. En éste, á pesar de haberse modestamente colocado en el segundo término de la composición y casi en sombra, se le percibe muy bien. Era moreno de rostro, viva la mirada, tan abundoso el pelo, que acaso sea peluca, de gentil talle, galán y airoso, con esa hermosura masculina, que consiste antes en la simpática expresión de la fisonomía y natural elegancia de la persona que en la corrección de las líneas: tipo muy de su tierra que pudiera aceptarse como la personificación del caballero español de su tiempo. Es de observar en este retrato, que nacido don Diego en 1599, y pintado el cuadro en 1656, no representa los cincuenta y siete años que tenía.

En opinión de muchos, que acaso pequen de ligeros, Velázquez *no sintió* los asuntos religiosos. Según ellos, su tendencia á la mera imitación de lo que podía ver y observar era opuesta á la exaltación de espíritu necesaria, para concebir y representar personas divinas, misterios y milagros. En mi humilde juicio se ha exagerado mucho en este sentido. No fué ciertamente un místico: media un abismo entre la amorosa admiración á la Naturaleza que revelan sus cuadros y el desprecio del cuerpo, *la envoltura carnal* el *vaso dañado,* como le llaman las obras de los teólogos de aquel

(1) Reproducido en este libro.

tiempo, y de cuya doctrina se hicieron intérpretes casi todos los pintores. Velázquez experimentaba esa adoración á la forma, por sí misma, que es el rasgo propio de los grandes artistas: tal vez veía en la belleza la principal manifestación de la suprema bondad, y no gustaba de mermarle sus encantos. Cuando trató fealdades, como en los bufones, envolvió aquellas injurias á la Naturaleza en ese resplandor moral que se desprende de lo verdadero: pero jamás para expresar ideas determinadas privó á la forma humana de sus excelencias y primores. No hizo, no podía hacer Cristos feos de puro demacrados, Vírgenes sin gracia en fuerza de querer representar pureza, mártires chorreando sangre, anacoretas cadavéricos, rostros consumidos ni miembros donde estuviera maltratada y desconocida esa dignidad de la forma, que es también una alabanza para el Hacedor: debía de amar antes al Dios que crea, conserva y embellece, que al que destruye, aniquila y afea; era creyente y no fanático.

Sus cuadros lo atestiguan. El de la *Adoración de los Reyes* es, ni más ni menos, lo que hacían los demás artistas de entonces; Zurbarán por ejemplo: pero el *Cristo flagelado,* de Londres, aún después del suplicio conserva la belleza del vigor y el *Cristo crucificado,* de Madrid, en el momento de morir resplandece por la pureza de sus líneas: en ambos casos dió á la figura divina la hermosura por atributo.

Veamos las otras dos composiciones que pintó de asunto cristiano, y nos persuadiremos de que sin dejarse absorber por el ascetismo lúgubre que dominó á sus contemporáneos, sabía expresar poética y severamente lo religioso.

En la *Coronación de la Virgen,* (1) que hizo para el oratorio de la segunda mujer de Felipe IV, exceptuadas las cabezas de Cristo y del Padre Eterno, que realmente son vulgares y carecen de majestad, todo lo demás es propio de un fervoroso creyente. Si se prescinde en el arte español de las *Concepciones* de Murillo, y en las escuelas flamencas de las antiguas Vírgenes, representadas con sin igual ingenuidad y pureza, ¿qué semblante hay más noble y divinamente humano que el de la Virgen de este lienzo? Y la gloria anegada en luz, y las cabecitas de los serafines, envueltos en clarísimos resplandores, ¿qué tienen que envidiar á los cielos y los ángeles del gran Murillo?

Sin embargo, quizá sea este el cuadro más discutido de Velázquez, hasta en lo que se refiere al color: pues al paso que unos críticos y pintores lo consideran como afeado por agrios contrastes y desentonos entre los rojos amarantados casi vinosos, y los azules intensos, otros creen que es la obra donde logró ser más colorista, mostrando su predilección por los maestros venecianos y su afición á la manera del *Greco.* Esta opinión es en mi juicio la que acierta: pues aunque las túnicas carminosas y moradas del Padre Eterno, de Jesús y de la Virgen, consideradas aisladamente, pudieran parecer ingratas á la vista, no lo son merced á la habilidad y buen gusto, superiores á todo encomio, con que están sus tonos hermanados por una serie de gradaciones intermedias en que dominan los grises, ya pálidos, ya intensos, luminosos y plateados, viniendo á formar una armonía encantadora, y acaso la más

(1) Número 1.056 del Museo del Prado.



brillante impresión de color que ideó Velázquez. Por último, la tonalidad general de este cuadro, que puede causar en un museo efecto poco favorable, estaría de fijo calculada conforme á la decoración y ornato del oratorio donde había de figurar.

En *San Antonio Abad visitando á San Pablo, ermitaño* (1), no falta tampoco espíritu religioso, sino, por el contrario, tiene la escena todo el austero carácter que requiere su índole. No podía Velázquez, adelantándose á las exigencias de fidelidad y color local que pide la crítica moderna, dar á los personajes y al sitio el aspecto propio de Oriente que debieran tener. San Pablo, huyendo de la persecución organizada en tiempo de Décio, se pasó de la Thebaida inferior al desierto, y aquellos lugares, no eran fáciles de estudiar para un artista á mediados del siglo XVII, suponiendo que se le ocurriese; pero él, con superior instinto, buscó un paraje solitario de imponente grandeza, acaso de lo más abrupto del Guadarrama, y allí, entre ingentes peñascos, á la entrada de una espelunca, colocó á los anacoretas en graves posturas, poseídos de unción y llenos de dignidad. Hasta la bien calculada desproporción que existe entre sus figuras y el grandor descomunal de las rocas da al conjunto aspecto solemne por el contraste que forma la grandiosidad de la Naturaleza con la pequeñez humana. El cuervo viene por el aire dejándose ya caer con las alas plegadas, trayendo el pan en el pico y destacando su negro plumaje sobre el tono grisáseo

(1) Número 1.057 del Museo del Prado



de las rocas: San Antonio contempla admirado al ave prodigiosa, y San Pablo, con las manos juntas y levantadas, mira al cielo en acción de gracias. Un árbol de pobre ramaje hace más triste aquel apartado rincón del mundo, y á lo lejos un río tranquilo se desliza por la llanura del valle, donde, al modo de las antiguas tablas de devoción, se representan en pequeñas composiciones aisladas episodios de la vida del primer ermitaño; el demonio, que viene á tentarle, su muerte, y los leones que mansamente le cavan la fosa con sus garras. La luz es intensa, el ambiente puro: si la tierra parece triste, el cielo es alegre y luminoso como la gloria prometida á la virtud de aquellos santos.

Hizo Velázquez este cuadro para la ermita de San Antonio, en el Retiro, y fué su última obra. En ella, cual si lo presintiera, dió la medida de su saber: si á primera vista no seduce, examinada despacio causa impresión muy honda: está ejecutada con voluntaria desigualdad que acrecienta el efecto que causa: el campo, tierra, peñascos, cielo y fondo hechos con rápida maestría; las figuras, y en particular las cabezas, minuciosamente construídas, sin que su pequeñez perjudique ni mengüe la impresión que producen, porque á poco que se miren, como si crecieran, parecen de tamaño natural.

Si en arte son sinónimos, idealismo y poesía, nadie ante este lienzo pondrá en duda que Velázquez, el enamorado de lo real, el que nunca debió de pintar lo que no vió, era uno de esos genios que en el amor á la Naturaleza confunden y con él aureolan toda la belleza que conciben.

Año de 1659, se ajustó la llamada *Paz de los Pirineos*, entre Francia y España, renunciando ésta definitivamente á su soberanía en el Rosellón, la Cerdaña y el Artois. Fué garantía del tratado el matrimonio de la hija de Felipe IV, doña María Teresa, con su primo Luis XIV de Francia, y habiéndose concertado que se verificase la entrega de la Infanta en la isla de los Faisanes allá fué Velázquez precediendo á los Reyes para preparar su alojamiento y alhajar la casa que se llamó de la Conferencia.

Por libros y relaciones de la época (1) se sabe que en aquella entrevista la Corte de España desplegó pompa y aparato impropios de ocasión tan desastrosa; pero si este error fué hijo de la vanidad real ó la adulación cortesana, Velázquez cumplió su obligación adornando las estancias con magníficos tapices de palacio, algunos de los cuales se conservan y prueban el gusto con que nuestro gran pintor los escogió.

Cuantos historiadores han descrito el acto de la entrega de la Infanta hacen mención del contraste que ambas Cortes formaron: las damas francesas se presentaron ataviadas con exquisita elegancia; las nuestras afeadas por sus ridículos guardainfantes y tontillos; en cambio los caballeros de Luis XIV iban sobrecargados de lazos, cintas y moños mientras los

---

(1) *Viage del Rey don Felipe quarto á la frontera de Francia. Fvnciones reales del Desposorio, y entrega de la Serenissima Señora Infanta de España doña María Teresa de Austria. Vistas de Svs Magestades Catolica y Christianisima, Señora Reyna Christianisima Madre, y Señor Duque de Anjou. Solemne juramento de la paz, y sucesos de ida y buelta de la jornada. En relacion diaria.* Por don Leonardo del Castillo. Madrid, imprenta Real. MDCCLXVII. En 4.º



españoles vestían el airoso traje de seda y terciopelo negros, esmaltado el pecho por alguna venera verde ó roja de las Órdenes Militares.

«No fué don Diego Velazquez—dice Palomino—el »que en este día mostró menos su afecto en el adorno, »bizarria y gala de su persona; pues acompañada su »gentileza y arte, que eran cortesanas, sin poner cui»dado en el natural garbo, y compostura, le ilustraron »muchos diamantes, y piedras preciosas; en el color »de la tela no es de admirar se aventajara á muchos, »pues era superior en el conocimiento de ellas, en que »siempre mostró muy gran gusto; todo el vestido es»taba guarnecido con ricas puntas de plata de Milán, »según el estilo de aquel tiempo, que era de golilla, »aunque de color, hasta en las jornadas, en la capa la »roxa insignia, un espadin hermosisimo, con la guar»nición y contera de plata, con exquisitas labores de »relieve, labrado en Italia; una gruesa cadena de oro »al cuello, pendiente la venera guarnecida de muchos »diamantes en que estaba esmaltado el hábito de San»tiago, siendo los demas cabos correspondientes á tan »precioso aliño».

Las fatigas de aquel empleo de aposentador que *había menester un hombre entero*, acrecentadas con el viaje á los Pirineos, minaron la salud de Velázquez. Todos sus biógrafos han tomado de Palomino lo que se refiere á su muerte extractándolo más ó menos; aquí se copia íntegro, porque cuanto más cercana es la pluma del suceso que narra más color de realidad le presta:

«Cuando entró Velazquez en su casa, fué recibido »de su familia, y de sus amigos con más asombro que

»alegría, por haberse divulgado en la Corte su muerte, »que casi no daban crédito á la vista; parece fué pre»sagio de lo poco que vivió después.

»Sábado día de San Ignacio de Loyola, y último »del mes de Julio, habiendo estado Velázquez toda la »mañana asistiendo á su Magestad, se sintió fatigado »con algún ardor, de suerte que le obligó á irse por el »pasadizo á su casa. Comenzó á sentir grandes angus»tias y fatigas en el estómago y en el corazón; visitóle »el Doctor Vicencio Moles, Médico de la Familia, y »su Magestad cuidadoso de su salud, mandó al Doctor »Miguel de Alva, y al Doctor Pedro de Chavarri, Mé»dicos de Cámara de su Magestad, que le viesen, y »conociendo el peligro dixeron era principio de tercia»na sincopal minuta sutil, afecto peligrosisimo por la »gran resolución de espíritus, y la sed que continua»mente tenía, indicio grande del manifiesto peligro de »esta enfermedad mortal. Visitóle por orden de su »Magestad don Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, »Arzobispo de Tiro, Patriarca de las Indias; hízole »una larga plática para su consuelo espiritual; y el »Viernes 6 de Agosto, año del Nacimiento del Salva»dor 1660 día de la Transfiguracion del Señor, habien»do recibido los Santos Sacramentos, y otorgado poder »para testar á su íntimo amigo Don Gaspar de Fuen»salida, Grefier de su Magestad, á las dos de la tarde, »y á los sesenta y seis años de su edad dió su alma á »quien para tanta admiracion del mundo le habia »criado, dexando singular sentimiento á todos, y no »menos á su Magestad, que en los extremos de su »enfermedad había dado á entender lo mucho que le »quería y estimaba.

»Pusieron al cuerpo el interior humilde atavío de »difunto, y después le vistieron como si estuviera vivo, »como se acostumbra á hacer con los Caballeros de »Órdenes Militares: puesto el manto capitular con la »roxa insignia en el pecho, el sombrero, espada, botas »y espuelas; y de esta forma estuvo aquella noche »puesto encima de su misma cama en una sala enlu»tada; y á los lados algunos blandones con hachas, y »otras luces en el altar donde estaba un Santo Cristo, »hasta el sábado, que mudaron el cuerpo á un ataúd, »aforrado en terciopelo liso negro, tachonado y guar»necido con pasamanos de oro, y encima una Cruz de »la misma guarnición, la clavazon, y cantoneras dora»das y con dos llaves: hasta que llegando la noche, y »dando á todos luto sus tinieblas, le conduxeron á su »último descanso, en la Parroquia de San Juan Bau»tista, donde le recibieron los Caballeros Ayudas de »Cámara de su Magestad, y le llevaron hasta el túmu»lo que estaba prevenido en medio de la capilla mayor; »encima de la tumba fué colocado el cuerpo: á los dos »lados había doce blandones de plata con hachas, y »mucho número de luces. Hízose todo el oficio de su »entierro con gran solemnidad, con excelente música »de la Capilla Real, con la dulzura, y compás, y el nú»mero de instrumentos y voces que en tales actos, y »de tanta gravedad se acostumbra. Asistieron muchos »Títulos, y Caballeros de la Cámara, y criados de su »Magestad: luego baxaron la caxa y la entregaron á »don Joseph de Salinas, de la Orden de Calatrava, y »Ayuda de Cámara de su Magestad, y otros Caballeros »de la Cámara que allí se hallaron, y en hombros le »llevaron hasta la bóveda, y entierro de don Gaspar de

»Fuensalida, que en muestra de su amor le concedió »este lugar para su depósito».

En torno del lecho de muerte se reunirían su mujer doña Juana Pacheco, su hija Ignacia, su yerno y mejor discípulo Juan Bautista del Mazo, don Gaspar de Fuensalida, Juan de Alfaro, que le compuso en latín un largo epitafio, y de seguro su fiel Juan de Pareja.

Acaso consista en que cuando se admira á un grande hombre de éstos, cuya gloria no ha costado una gota de sangre, experimenta el alma deseo de poder también estimarle; pero es lo cierto, que hay en la vida de Velázquez indicios por los cuales se colige que era bueno. Uno de sus biógrafos dice que «supo ser amigo de Rubens, el más generoso de los artistas, y de Ribera, el más celoso de todos». Observemos además, que si derrota á Angelo Nardi cuando el certamen de *La Expulsión de los Moriscos*, conserva amistad con él y su antiguo rival le favorece declarando en las informaciones del hábito de Santiago: hace que sean llamados á Madrid sus condiscípulos Alonso Cano y Zurbarán; va á Zaragoza con la Corte, y por su mediación es nombrado Jusepe Martínez, pintor de Cámára. Juan de Pareja esclavo, como se ha dicho, de Velázquez, tuvo desde mozo afición á la pintura y la trabajó en secreto. Un día, sabiendo que el Rey había de ir al estudio de su amo, colocó vuelto contra la pared un cuadro que á escondidas había pintado, esperanzado con que el monarca sentiría curiosidad de examinarlo, Sucedieron las cosas como pensaba. Llegó Felipe IV, descubrió el cuadro y al preguntar cuyo era, Pareja se arrojó á sus pies: entonces el monarca dijo á Velázquez. «Advertid que quien tiene esta ha-

bilidad no puede ser esclavo». Su dueño le hizo libre en el acto: mas Pareja toda la vida continuó sirviéndole, y muerto él á su hija y su yerno. En verdad que dice mucho en favor del amo esta segunda y voluntaria sujeción del siervo. El Conde-Duque protege á Velázquez desde 1623 y al cabo de veinte años de perder la privanza el pintor es de los pocos que le permanecen fieles. ¿Dónde mayores pruebas de bondad que favorecer á los compañeros, conquistar la voluntaria sumisión del que fué esclavo y persistir por gratitud en la peligrosa amistad del caído?

El servilismo cortesano y el estilo pomposo propios de los tiempos en que escribían, hicieron á Pacheco y Palomino referir los favores concedidos por Felipe IV á Velázquez con tales colores que sus relatos sirvieron de base á una tradición, según la cual, el monarca aparecía como verdadero y entusiasta protector del artista. En nuestros días, los documentos descubiertos por diligentes investigadores en los archivos de Palacio y de Simancas, han demostrado con el seco lenguaje de los papeles oficinescos que los que otorgaron al Rey el papel de mecenas, incurrieron en gran exageración. Felipe IV gustaba de ver pintar á Velázquez, tenía llave para entrar cuando quería en su estudio, hasta se cuenta que permaneció en cierta ocasión sentado tres horas para que le retratase: pero en su carrera de criado de palacio le dejó ascender paso á paso, toleró que se le pagara casi siempre con retrasos, resolvió en contra suya cuando tuvo desavenencias con algún alto dignatario de la servidumbre, como en 1645 con el Marqués de Malpica (1), y sobre todo le mantuvo en

(1) El Marqués de Malpica decía en su instancia: «S. M. se sirva



empleos que, obligándole á servir en bajos menesteres, hurtaban tiempo á su arte que fué como mermar su gloria. En fin, toleró que á los cuatro días de muerto el nuevo aposentador, nombrado inmediatamente para sucederle, se incautase de cuanto había en las habitaciones de Velázquez so pretexto de que las cuentas de la aposentaduría arrojaban en su contra un alcance de varios miles de maravedises. Hasta después de muerto Felipe IV no se puso en claro que la administración de Palacio debía 74.769 reales, y Velázquez á ella 19.945, quedando según probó Cruzada Villamil publicando la documentación, plenamente demostrados el desorden de las oficinas reales y la honradez del artista. No protector suyo sino amparado por él ante la posteridad juzga á Felipe IV un escritor tan apegado á lo tradicional y monárquico como el docto don Pedro de Madrazo. Y tiene razón, pues si no fuera por los retratos donde le inmortalizó ¿qué interés inspiraría hoy la figura de aquel Rey?

---

mandarme lo que he de hacer en quanto á Diego Velázquez, pues sabiéndolo, excusaré debatir con él que es lo que siempre he deseado rehusar y lo conseguiré por este camino.» El Rey contestó de su puño: «Diego Velázquez os es súbdito y así os obedecerá en todo, y en lo que toca esta obra de la alcoba se podrá hacer en la conformidad que estuviere ajustado con Pedro de la Peña.»

MUSEO DEL PRADO



LAS MENINAS

Fotog. M. Moreno

XI

EL ESTILO DE VELÁZQUEZ.—INFLUENCIA EJERCIDA EN ÉL POR LAS OBRAS DE «EL GRECO».—LO QUE VELÁZQUEZ REPRESENTA EN LA HISTORIA GENERAL DEL ARTE Y EN LA PINTURA NACIONAL.

PARA apreciar debidamente la importancia y significación de Velázquez en la historia de la pintura española basta fijarse en lo que ésta era antes de que él produjese sus maravillosas obras. Nuestros pintores del último tercio del siglo XVI, emancipados en gran parte de las enseñanzas extranjeras en que se formaron, empiezan á adquirir carácter nacional; pero la influencia italiana, así en lo especulativo como en lo práctico, es todavía grandísima. De Italia vienen á establecerse en nuestra Península muchos maestros, y allí van á perfeccionarse los aquí nacidos. Unos y otros, amoldándose al medio social, cuando trabajan en España, donde las costumbres eran menos suntuosas y el espíritu religioso más austero, comienzan á imprimir al arte patrio sello propio: el Renacimiento pierde en sus manos toda profanidad, se despoja de sensualismo pagano, de sentido literario, y gana en severidad y vigor lo que pierde en gracia, poesía y

elegancia: nuestro arte, como nuestra vida, adquiere un tinte de grandiosa tristeza: sobre ambos impera la melancolía que destilan los libros místicos. En Italia la pintura despliega esplendidez extraordinaria, aun en los templos es alegre y eminentemente decorativa, y además de verse empleada y protegida por la Iglesia lo es tanto ó más por las familias ilustres, los grandes señores y los Gobiernos de las pequeñas Repúblicas. En España, por el contrario, acaba de crecer y desarrollarse fomentada sólo por la devoción de los prelados, cabildos, comunidades y parroquias: hasta lo que manda pintar la piedad individual está dedicado al claustro y la capilla. La manifestación religiosa del espíritu nacional queda admirablemente interpretada y servida. En cambio carecemos por completo de pintura histórica, familiar y de costumbres. En lo que se refiere á lo externo del arte, medios de expresión, procedimiento, condiciones personales, nuestros tratadistas y pintores siguen influídos por el saber de los extranjeros: unos, como Luis de Vargas, imitan á Rafael; otros, como Pantoja, siguen á Antonio Moro: el *Greco,* aunque permaneció aquí tantos años, no renegó de su culto á Venecia.

Velázquez, por impulso de sus facultades ingénitas y por las condiciones en que se desarrolló su vida, es una personalidad independiente aislada en el arte nacional. Más influencia ejerce en la pintura de nuestros días que tuvo en la de su tiempo. ¿Puede llamársele iniciador ó revolucionario? Si no lo fué en la intención, llegó á serlo de hecho; no porque le siguieran muchos, sino porque, apartándose de lo pasado, señaló el camino para lo porvenir. Su estética, pura-

mente instintiva, consistió en no enmendar la plana á la Naturaleza con pretexto de buscar dignidad, corrección ó gracia. Le bastó la verdad claramente expresada: si la pintura es tanto más excelente cuanto parece más real, es el primer pintor del mundo.

Componen la obra pictórica elementos diversos; dibujo, composición, color, ejecución, tan ligados entre sí, que no hay medio de considerarlos aisladamente, pero que es preciso diferenciar para entenderse. Pues bien; esta, á modo de separación, es dificilísima de establecer tratándose de Velázquez, porque en su trabajo, como en la realidad, se funden y compenetran. Dibuja con sencillez asombrosa, crea la forma, da vida al tipo, le imprime carácter; pero busca la mirada los trazos engendradores de cada cosa, y no los halla, porque su dibujo no está hecho sólo con líneas, sino también con el color, con la distancia, con el aire. No alcanza por completo este resultado en sus comienzos, mas la pureza de su dibujo es tal que precisamente es lo que más ayuda para distinguir sus originales de las copias ó imitaciones que se le atribuyen.

Con frecuencia se ha dicho que era un colorista excepcional, pero conviene explicar en qué sentido es esto cierto.

De dos maneras cautiva el color á la vista: ya porque con su aspecto seduce, ya porque con su verdad persuade: lo primero fácilmente se logra con un trozo ó parte de la composición á expensas de lo restante: lo segundo no se consigue sino entonando, armonizando el conjunto de modo que cada cosa tenga no sólo el color que le es propio sino este mismo según el lu-

gar que ocupa y modificado por lo que le rodea. De suerte que lo esencial es la relación de valores que crea la totalidad: descuidándola, se ostentan cualidades parciales: así Rubens desplegó en el color más pompa, Ticiano más riqueza, el Veronés más variedad: en la verosimilitud de la impresión total, ninguno igualó á Velázquez.

Los críticos y biógrafos dividen lo que produjo durante su vida en tres épocas, queriendo ver en cada una un estilo ó manera diferente.

El primero comprende lo que hizo antes de su venida á Madrid y en los comienzos de su estancia en la corte: entonces es seco y duro por buscar con tenaz empeño el modelado: su preocupación es conseguir la corporeidad: la *Adoración de los Reyes* y algunos retratos, como el de personaje desconocido número 1.103 del Museo del Prado, representan esta fase del desarrollo de sus facultades.

En el segundo, más suelto, más fácil, comienza á dar al claro-obscuro una importancia excepcional: el cuadro de *Los borrachos* representa una observación de la totalidad sin precedentes, pero aún no ha perdido en él aquella primitiva dureza. Las obras que dan más completa idea de este período, son las que pintó en su primer viaje á Italia, *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*.

En el tercero, que abarca desde que vuelve del segundo viaje hasta que muere, llegan sus facultades y su saber combinados, al límite de lo que puede realizar el arte: lo que pinta se confunde con la realidad.

Pero en rigor esta división es convencional: sólo sirve para clasificar sus obras con relación al tiempo

en que las hizo. Su criterio en la interpretación de la Naturaleza, es uno solo, constante, que va pasando por diversos grados. Sus aptitudes se perfeccionan por el tiempo y el estudio sin sufrir alteración en lo fundamental.

El que se ha llamado su primer estilo es ya el propio de un maestro en vía de formación que indaga y analiza hasta la quinta-esencia de lo que mira, apurando, concluyendo mucho en la ejecución aun á riesgo de parecer duro: ya tiene conciencia de lo que hace, pero está todavía en lucha con la influencia de lo que le rodea y los modos de expresión que en torno suyo se emplean: ni la edad, ni la disciplina de discípulo, ni la falta de experiencia, le permiten romper con lo que en su escuela se considera más acertado: entonces su pintura se asemeja á la de Zurbarán y otros que tuvo por compañeros.

Pronto, según acabamos de indicar, empieza á conseguir ciertas síntesis puramente técnicas con que antes nadie soñó: en el mismo cuadro de *Los borrachos*, donde aún no ha perdido toda su pasada dureza y sequedad, inicia la separación entre el contorno de las figuras y el fondo; su paleta se simplifica y se ve ya el fruto maduro, á cuya creación han contribuído sus facultades nativas, los medios de estudio y el caudal de observación que pudieron facilitarle las obras de algunos maestros reunidas en Madrid y en El Escorial.

En Italia da la más vigorosa muestra de independencia que la confianza en sí mismo puede sugerir á un artista. Otro menos seguro de su propia fuerza se hubiese prendado del modo de ver ó la manera de

ejecutar de alguno de aquellos pintores que llenaban con su gloria Venecia, Florencia y Roma: él se modifica progresando sin imitar á nadie, sin perder uno solo de los caracteres que desde un principio forman su personalidad. *La fragua de Vulcano* está pintada sin dejarse dominar por el prestigio de lo mismo que admira; pero así como antes fué su preocupación la intensidad del claro-obscuro, entonces puso empeño en conseguir el bulto sin sombras, modelando en claro.

En cuanto á la manera de componer, disposición y gusto para agrupar figuras, puede decirse que la pintura italiana debió de parecerle concebida para seducción y deleite de la vista, mientras lo que él se proponía era persuadir, llegando al límite de lo posible en la imitación de lo real.

Cuando á la distancia conveniente para examinar un cuadro, abarcamos con la vista en una habitación ó al aire libre una reunión de personas ó una sola figura, no distinguimos más que su aspecto total; para que la mirada aprecie pequeñeces y minucias, es necesario que las busque y se fije en ellas particularmente. Esta sencillísima observación es la base del último estilo de Velázquez, que consiste en ver lo natural ajustándose á tono y conjunto, prescindiendo de pormenores y detalles; síntesis, á la cual llegó no sólo por virtud de sus facultades que eran poderosísimas, sino ayudado de un trabajo constante. En su tiempo se usaban los espejos negros, los de reducción, la cámara obscura, el *triguardo* y otros aparatos de óptica aplicada que debió de manejar mucho, acostumbrándose á ver en globo, en conjunto, como está vista la escena de *Las Meninas*, donde dió la medida de lo que debe ser la

pintura: la imagen de lo real que nos da el espejo, y esto es en verdad *Las Meninas*, un cuadro copiado de lo que los Reyes veían cuando Velázquez les estaba retratando. Así aportó al arte de la pintura un elemento nuevo ó del cual se había hecho poco caso; el aire interpuesto no sólo entre cada miembro del cuadro, sino entre éste y quien lo observa. De esta condición nace su indiscutible superioridad sobre todos los pintores. No se sabe cómo limita los planos, cómo espacia las distancias, cómo calcula la gradación y desvanecimiento de sombras, en una palabra, de qué modo consigue rodear á personas y cosas del ambiente que les circunda. Cerca del lienzo nada parece que está hecho; desde el conveniente punto de vista, la ilusión es completa.

Mucho se ha escrito, en particular por extranjeros, respecto de la influencia que sobre Velázquez ejercieron, primero sus maestros y luego otros pintores. Desde luego hay que descontar á Herrera *el Viejo*, con quien estuvo, siendo niño, muy poco tiempo y de cuya rudeza nada se le pegó. En casa de Pacheco, tanto por disciplina cuanto por propio impulso, debió de dibujar muchísimo, pero dando ya en la elección de modelos humildes, frutas animales y utensilios vulgares, la primer muestra de independencia: en lo demás ya nos dice Palomino que el mismo Pacheco *conoció desde el principio, no convenirle modo de pintar tan tibio aunque lleno de erudición:* y en verdad que aquí no se sabe qué admirar más, si la discreta osadía con que el discípulo se apartaba de lo que á sus contemporáneos y superiores merecía tanto respeto, ó la perspicacia conque el maestro adivinó y la tolerancia conque per-

mitió explayarse aquellas facultades, opuestas á las suyas. Raro ejemplo y clara demostración de que para la enseñanza no suele ser más útil quien mejor ejecuta sino quien sabe colocar al aprendiz en condiciones propicias al desenvolvimiento de sus recursos propios.

Si de mozo no sedujo á Velázquez el clasicismo sabio, pero frío de Pacheco, tampoco se dejó deslumbrar por la magnificencia de Rubens, á quien seguramente vió, en su visita á Madrid, pintar originales y copias: ni su entusiasmo por Tiziano y Tintoretto, le hizo vacilar en aquel amor que mostró dentro de lo verdadero á lo más sencillo. Fortalecido en sus creencias se despidió de la Italia clásica y pagana, haciendo el retrato de Inocencio X.

Quien seguramente ejerció en él cierta influencia, fué el *Greco*. No pudo conocerle, pues murió en 1614 y Velázquez no salió de Sevilla hasta 1623: ni es de creer que el *Greco*, fuese á Andalucía ó que allí viera Velázquez trabajos suyos, porque la impresión que éstos le causan no se refleja en las obras del maestro hasta mucho tiempo después: llega, sin embargo, un período en que es de todo punto indudable. Mas este influjo no degenera en imitación. Las composiciones y figuras del *Greco* son tan verdaderas, sobre todo en la expresión de las cabezas, que causan impresión profunda, pero revelan un espiritualismo exaltado de que no llegó á participar Velázquez: lo que en aquel pintor extraordinario y poco estudiado le sedujo, fué el color. El *Greco*, era un colorista extraordinario, se complacía en contrastes tan enérgicos que parecen llegar hasta la disonancia; encontraba armonías tan delicadas que acen posibles los efectos más opuestos; hay en él,

tintas agrias atenuadas con pasmoso gusto y se distingue principalmente por un particular empleo del blanco ya puro y violento, ya amortiguado en matices grises que lo enlazan, funden y dulcifican todo. Estos grises aparecen luego en las obras sucesivas de Velázquez, empleados con tal discreción y tan exquisito arte que sólo los pintores y los aficionados capaces de atenta observación, pueden distinguirlos. El retrato del *Conde de Benavente*, cuya armadura, banda y rostro recuerdan *El entierro del Conde Orgaz*, obra principal del *Greco*, es el cuadro donde esta influencia se ve más clara; pero en lo sucesivo esos grises persisten en los lienzos de Velázquez como un elemento nuevo ya para dar energía y realce á los negros, ya para quitarles dureza y pesadez, y siempre para imprimir á la tonalidad general un sello de placidez y elegancia incomparable. Puede afirmarse que exceptuado el *Greco*, ningún otro artista contribuyó á enriquecer la paleta de Velázquez.

Con verdadero asombro se observa que hombre dotado de tan extraordinarias facultades y cuyas obras están llenas de clara enseñanza, no dejase discípulos dignos de su maestría: porque su yerno Juan Bautista del Mazo, que fué diestro en copiarle é imitarle, no pasó de esta habilidad sin llegar á conquistar mayores méritos: su esclavo Juan de Pareja, se aficionó al exclusivo remedo de los venecianos, como atestigua el lienzo de la *Conversión de San Mateo;* (1) y á Carreño de Miranda que hizo excelentes retratos, le faltaron el dibujo, el aire y el buen gusto de su maestro: y aún quedan por bajo de los citados, Juan de Alfaro, Nico-

(1) Número 935 del Museo del Prado.



lás de Villacis, Tomás de Aguiar, Juan de la Corte y Burgos Mantilla; nuestra pintura no vuelve á tener un genio por intérprete hasta que nace Goya.

Por grandes que sean las condiciones intelectuales ó la habilidad técnica de un hombre, ninguno puede erigirse conscientemente en reformador, porque no es dado á un individuo sobreponerse á lo presente, mucho menos en manifestaciones tan personales y libres como las artísticas; y en este sentido no fué revolucionario: pero la posteridad adjudica á cada uno el lugar que le corresponde en vista del alcance de sus obras: y como en las de Velázquez están contenidas y realizadas gran parte de las aspiraciones de la pintura de nuestros días, de aquí que se le considere como precursor de este *modernismo,* en el más alto sentido de la palabra, que á vueltas de errores y exageraciones busca con ansia la verdad. Aquello mismo que distingue y caracteriza á Velázquez, es lo que ahora se ansía con mayor empeño: la sinceridad en la expresión del sentimiento, la sencillez en la ejecución, la exactitud en la relación de valores por el estudio de la luz y el aire; precisamente todas las cualidades que nos suspenden y entusiasman ante *Las Hilanderas* y *Las Meninas.* Por eso vemos venir á Madrid para estudiarle tantos artistas extranjeros, y al viajar hallamos por doquiera el reflejo de su maestría.

En la historia general del arte es uno de los genios que apartándose de lo convencional muestran el camino de la verdad, fuente de toda belleza.

En el arte patrio es la personificación del instinto naturalista de la raza que hizo prevalecer el espíritu nacional, sobre las tendencias del Renacimiento en lo

que le eran ajenas ó contrarias. Y aún tiene en nuestra Patria otra significación altísima, porque al reflejar lo real, lo hizo tan intensa y fielmente, que ciertos cuadros suyos son páginas de historia. No intervino en ello el propósito del hombre: lo dió de sí la naturaleza del arte. Sus bufones que eran pueblo envilecido; sus reyes que no merecían serlo; la plácida estupidez del bobo de Coria y la mandíbula prominente de los Austrias: ¿qué historiador ni qué crítico han dejado tales documentos y razones para el proceso de nuestra decadencia?

Como Cervantes pintó con la pluma, Velázquez escribió con el pincel. Las aventuras de un pobre loco, unos cuantos cuadros, rescataron para la Patria la gloria perdida por los más altos poderes del Estado.

APÉNDICES

Fe de bautismo de Velázquez.

El Domingo, seis días del mes de Junio de mil y quinientos y noventa y nueve años, baptizé yo el Licenciado Gregorio de Salazar, cura de la Iglesia de S. Pedro de la ciudad de Sevilla, á Diego, hijo de Juan Rodríguez de Silva, y de Doña Gerónima Velázquez su mujer. Fué su padrino Pablo de Ojeda, vecino de la collación de la Magdalena, advirtiósele la cognación espiritual, feh ut supra.—El Licdo., Gregorio de Salazar.

Entra Velázquez al servicio del Rey.

Á 6 de Octubre 1623.

Su Magestad.

Recibe en su ser.º á Diego Velázquez, pintor, para que se ocupe en lo que se le ordene con v.te d.s al mes en el P.or de las obras deste Alcázar.

Á Diego Velázquez, pintor, he mandado reçiuir en mi seruiçio para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesión; y le he señalado veynte ducados de salario al mes, librados en el Pagador de las obras destos Alcáçares, Casa del Campo y del Pardo. Vos le haréis el despacho nesçesario para esto en la forma que le hubiese dado á qualquiera otro de su profesión.

Está rubricado de la Real Mano.

En M.d á 6 de Octue 1623.—Á P.º de Hoff Huerta.

(Arch. de Palacio. Felipe IV. Casa. Leg. 139).



LA INFANTA MARÍA TERESA (?)

Fotog. M. Moreno

Orden aclaratoria de otra anterior, (1) *mandando dar ración á Velázquez.*

Orden de Su Mg.[a] En declaración de otra de 18 de S.[bre] de 1628. Sobre la ración y emolum.[tos] de Barbero de Cámara q. ha de gozar Di.[o] Veláz., Pintor.

Por orden de diez y ocho de Septiembre del año pasado de mill y seisçientos y veinte y ocho, hize mrd. á Diego Velázquez, mi pintor de Cám.[ra], de que se le diese por la despensa de mi casa vna raçión cada día en espeçie como la que tienen los Barberos de mi Cám.[ra], en consideración de q.[e] se auia dado por satisfecho de todo lo que se le deuia hasta aquel día de las obras de su ofiçio q.[e] auia hecho para mi seruiçio, y de todas las q.[e] adelante hiçiese; y las q.[e] adelante hiçiere declaro aora en esta orden q. an de ser los retratos originales q. yo le mandare hacer. Y asimismo se le a de acudir con los demás emolumentos que tienen los dhos Barberos de mi Cámara.

Está rubricado por el Rey.

En M.[d] á 9 de Febrero 1629.—Al Bureo.

(Arch. de Palacio. Felipe IV. Casa. Leg. 119.)

---

(1) Inserta en la página 47.

Pago de «Los borrachos» y otras obras.

Diego Velázquez, pintor, cargo de cuatrocientos ducados en plata. Los trescientos á cuenta de sus obras y los ciento por la de una pintura de Baco que hizo para servicio de S. Magd.—El Rey: D. Mateo Ibáñez de Segovia, de la Orden de Calatrava, mi tesorero general, yo os mando que de cualquier dinero que se os está hecho ó hiciere cargo en mis arcas de tres llaves, sacándolo dellas con intervención de los contadores de la razón de mi hacienda que tienen las dos, déis y paguéis á Diego Velázquez, pintor, cuatrocientos ducados en moneda de plata, que valen ciento y cincuenta mil mrs. Los trescientos dellos por cuenta de lo que se le debe de pinturas que hace para mi servicio, y los ciento restantes por cuenta de una pintura de Baco que ha hecho para mi servicio, que con su carta de pago, ó de quien su poder hubiere y esta mi cédula, habiendo tomado razón della el Grefier de mi Bureo, que ha de prevenirlo para que á la persona que se hubiere entregado ó entregaren las dichas pinturas, se le carguen para que dé cuenta de ellas, tomándola asimismo los dichos contadores de la razón serán bien pagados, y mando se reciban y pasen en cuenta, en la que diéreis del dicho nuestro cargo sin otro recaudo alguno, y apruebo y tengo por bien lo hayais cumplido antes de ahora en virtud de orden de mi contador mayor. Fecha de Madrid á 22 de Julio de 1629.—Yo el Rey.—Por mandado del Rey Nuestro Señor, Miguel de Ipenarrieta.—Tomé la razón, Tomás de Aguila.—Tomé la razón, Bartolomé Manzolo.

Velázquez pide el pago de sus gajes.

Señor: Diego Velázquez, Ayuda de la Guardarropa de V. Majd. y su pintor de Cámara, dice que á él se le deben de sus gajes hasta fin del año de 1643, once mil ochocientos y cuarenta y tres reales, como parece por certificación del Veedor y Contador de las Obras Reales, y 3.960 reales, de cuatro años de vestido de que V. Majd. le hizo merced, á razón de 90 ducados cada uno, de que tiene libranzas del Guardarropa, que todo monta 15.803 reales; y demás desto se le deben otras cantidades de pinturas que ha hecho, por lo cual se halla con mucha necesidad, suplica á V. Majd. le haga merced de mandar se le paguen con efecto los dichos 15.803 reales, para que pueda mejor acudir al servicio de V. Majd. en esta ocasión que se ha mandado pintar para la Torre de la Parada en la R.ª (sic) muy grande.

Decreto: Habiéndose dado por Diego Velázquez, mi pintor de Cámara, el memorial incluso, he acordado de remitirle á la Junta de Obras y Bosques y ordenado que se procure forma como pagarle y darle satisfacción. (Rúbrica del Rey.) En Madrid á 16 de Octubre 1636. A Don Francisco de Prado.—La Junta: En 24 de Octubre 1636 se publicó esta orden en la Junta y se acordó se consultase á su Majd. que en cobrando se cumplirá con este hombre. (Rúbrica.)

Propuesta al Rey sobre reforma en la concesión de los vestidos de merced.

Felipe IV. Cámara. Leg.º 3.

Sobre lo que contiene la relación inclusa de los vestidos de merced que se dan por la Cámara.—Como os parece, etc.—Señor: Por la relación inclusa V. Magd. se servirá de ver los vestidos ordinarios y extraordinarios que se dan cada año por su Cámara, y por haberme parecido muchos en número, de que se podrían excusar algunos y reducirse otros á menos valor, diré lo que en cada uno se me ofrece para que habiéndolo visto Su Magd. resuelva lo que más fuere de su Real servicio.

A los músicos de Cámara se les comenzaron á dar vestidos de precio de 100 ducados, y en la reformación general que se hizo, en que se les baxó á todos la décima parte, quedaron en 90, y en el año 1622 se redujeron á 400 reales, corriendo en esta forma hasta el de 1626, que por consulta del Duque volvió á mandar V. Magd. se les continuase los mismos 90 ducados.—Paréceme que se les podrían dar de aquí adelante 80 ducados, que es al respeto que van moderados los demás.

El vestido de D. Enrique Butler músico, que conforme á la relación monta 200 ducados, me parece podría ser calzón y ropilla de terciopelo liso labrado,

como lo escogiese, herreruelo de paño, jubón de raso blanco, medias de seda, ligas, sombrero ordinario y espada negra con puños dorados, y que el precio de la espada no pueda exceder de 120 reales.

Cuando se hizo el asiento con Bat.ª Jovenardi, se ajustó con él que se le había de dar un vestido de precio de 100 ducados, paréceme que se le debía guardar su asiento, no siendo V. Magd. servido de mandar otra cosa.

Los vestidos de los barberos y de *Diego Velázquez* se podrían reducir á 80 ducados, y los de los mozos de la guardarropa á 70 ducados.

A los mozos de retrete se les podrán dar de aquí adelante vestidos de á 60 ducados.

Los de los zapateros, que son de 54, me parece que podrán pasar como están.

Los de los escuderos de á pie podrían quedar en 50 cada uno.

Á los barrenderos se les dan vestidos de 45 ducados; parece que se les podrían continuar así; y lo mismo á los jardineros del jardín del Emperador y de la Priora; pero podría servirse V. Magd. de mandar que á los jardineros que entraren, en lugar de los que ahora lo son, se les reformen.

El vestido de 72 ducados que se da á Tomás Pinto, por haber sido ayo de D. Antonio, el enano inglés, me parece que se podría reformar desde luego.

El que se le da al destilador, aunque es de los más antiguos, me parece que se reduzca en éste á 80 ducados, y que al primero que entrare se le reforme.

Los vestidos de Frías y su compañero, que tienen á su cargo los lebreles, me parece que se les reduzca

ahora á 80 ducados cada uno, y que á los primeros que entraren se les reforme por esta parte, y se les vista por la caballeriza la librea de mezcla.

Á doña Beatriz de Vargas se le podría continuar, siendo V. Magd. servido, lo mismo que ahora se le da, porque he entendido que su necesidad es muy grande y que en esto consiste su principal sustento.

Á Soplillo sería de parecer que se le diese un vestido á su medida de terciopelo, otro de gorguerán y otro de tafetán, ocho camisas y la demás ropa blanca de la persona ajustada á este respeto, pero todo á su medida y que con lo que certificase el escribano de Cámara, que unido todo esto en dinero, lo pueda librar el guardarropa.

Á Calabazas se le podrían dar los vestidos que ordenare el Camarero Mayor y la ropa blanca que hubiese menester al respeto de ocho camisas, y lo demás se ha de reformar, y lo mismo se hará con D. Diego de Aedo *(El Primo),* pero todo á su medida, como queda dicho.

Á Lezcano y los demás enanos se les podrían dar los vestidos que ordenare el Camarero Mayor ó Sumiller, á la medida de sus cuerpos.

Á Andrés Pérez se le ha dado de algunos años á esta parte un vestido, como se dice en la relación, pero me parece que hoy éste sea ordinario, ni se haya de poner en el libro. Y que cuando V. Magd. fuere servido de mandarle dar alguno, sea sotana, herreruelo y calzones de paño, jubón de olandilla ó camuzas, medias de seda, ligas y dos camisas: y á todos se ha de tomar la medida por sus cuerpos, y presente el es-

cribano de Cámara, que certificará lo que es menester puntualmente.

Á D. Juan de Austria, Bañuelos y Ochoa, me parece se les podrá continuar como hasta aquí se ha hecho, sin que tengan cosa fija.

Á D. Cristóbal Velázquez me parece se le podría reformar el vestido que hasta aquí se le ha dado algunas veces.

Á Cristóbal el ciego se le dará á disposición del Camarero Mayor ó Sumiller, pero como el de Andresillo cuando se le hubiere de dar.

Á Pablo de Valladolid, si se le mandare dar algún vestido, podrá ser de terciopelo ó paño, de las calidades dichas arriba. Y lo mismo á Bautista el del Ajedrez, y en este caso se le ha de hacer efectivamente y ponérsele y no andar como ahora.

También se suele dar algunas veces á Nicolás Panela, vestido de la calidad contenida en la relación, y en éste me parece lo mismo que en Bautista, en caso que se le mandare dar alguno, y que se le ponga efectivamente.

Y los cuerpos de jubones de estos vestidos podrían ser de aquí adelante de olandas crudas, fustán, lienzo ó camuza, como quisieren.

Cuando V. Magd. mandare dar algún vestido á Alonso Martínez, que no le tiene si no es en este caso, me parece que podrá ser de terciopelo ó paño de las calidades referidas arriba, y también las espadas, cuyo precio no ha de exceder de 120 reales, como queda dicho.

Y sería de parecer que los que entrasen de nuevo en lugar de los que ahora tienen vestidos de merced

por orden de V. Magd., entren sin ellos, y quede este gasto reformado para adelante.

Á D.ª Angeles de Toledo, de nación turca, y á su madre é hijos, se les han dado por mandado de Vuestra Magd. los vestidos que dice la relación: á mí me parece que al marido y á los hijos varones se les den vestidos de paño, y á ella se le podrían dar de terciopelo gorguerán ó raso, y á dos niñas pequeñas unos habitillos de alguna cosa conforme á su edad, y porque los dos hijos mayores la tienen ya y disposición para poder servir, juzgo que sería conveniente que por donde toca les mandase V. Magd. hacer alguna merced para que vayan con más aliento.

Esto es, Señor, cuanto se me ofrece en razón de los vestidos que se dan por la Cámara y forma en que podrían correr adelante. V. Magd. mandará en todo lo que más fuere de su Real servicio.

Del Aposento 15 de Set.ᵉ de 1637.

Manda el Rey que se paguen á Velázquez atrasos de sus haberes.

Por parte de Diego Velázquez se me ha representado que há más de dos años que sirve en las obras de Palacio, sin que en este tiempo se le haya pagado nada del salario que le he mandado señalar, y porque mi voluntad es que haya puntualidad en socorrerle con lo que hubiese de haber, os encargo le hagáis dar satisfacción pronta de lo que constare debérsele, y que dispongáis que en la paga de lo de adelante, se le guarde el lugar y antelación que le toca. (Rúbrica.)—(Año 1645).

Decreto del Rey accediendo á la liquidación de cuentas solicitada por Velázquez antes de emprender su segundo viaje á Italia.

Diego Velázquez me ha representado, que de las pinturas que ha hecho para mi servicio desde el año 628 hasta el de 640, y de los gajes de pintor de los años desde 630 hasta 634 que faltó la consignación, se le restan debiendo 34.000 reales, porque lo demás se le ha pagado en los 500 ducados que le mandé librar en los ordinarios de los de la dispensa por meses, desde 640, suplicándome que sea servido de mandar que estos 500 ducados se le cumplan á 700 y se le paguen en la misma consignación hasta que le haga merced de acomodarle en cosa equivalente para poderse sustentar, con que se dará por satisfecho de esta deuda y de las demás pinturas que ha hecho é hiciere adelante: y porque he venido en concederle lo que pide, el Bureo dispondrá que así se ejecute, previniendo lo necesario para ello.—Madrid á 18 de Mayo de 1648. (Rúbrica del Rey.)

El Embajador de España en Venecia al Rey.

Diego Velázquez llegó aquí á los 21, y sin perder tiempo he procurado que vea todas las pinturas que le permitiere el estar en mi casa, que el recato de aquí es de calidad que muchos tendrán escrúpulo, si bien procuraremos con maña que no le embarace esto; y deseando encaminarse á Módena (por haber tenido noticia de que podría hallar cosa muy apropósito), le daré cartas para facilitarle la introducción, y en todo le asistiré como en despacho de 22 de Noviembre me lo manda V. M., cuya católica persona guarde Dios como la cristiandad ha menester. Venecia y Abril á 24 de 1649.—El Marqués de la Fuente.

Declaración de Alonso Cano en la información hecha por el Consejo de las Órdenes sobre concesión á Velázquez del hábito de Santiago.

Testigo 84. En la villa de Madrid, á 23 días del mes de Diciembre de 1658 años, para esta información recibimos por testigo á el licenciado Alonso Cano, racionero de la Santa Iglesia de Granada y natural de ella; juró *in verbo sacerdotis* de decir verdad y guardar secreto; y preguntado al tenor del tanto, dijo: Que conoce á Diego Velázquez, pretendiente, de cuarenta y cuatro años á esta parte y que es natural de la ciudad de Sevilla; conoció á sus padres, que se llamaron Juan Rodríguez de Silua y doña Jerónima Velázquez, naturales de dicha ciudad; conoció al abuelo paterno, que se llamó Diego Rodríguez de Silua, natural que oyó decir haber sido de la ciudad de Oporto, en el reino de Portugal, y no conoció á la abuela paterna, mas tiene noticia della, y que se llamó doña María Rodríguez, así mesmo, natural de la dicha ciudad de Oporto; de los cuales sabe que fueron padre y abuelo del dicho pretendiente, porque á los que conoció los vió tratarse como padres é hijos, y de los que no conoció lo oyó decir por cosa cierta que lo fueron, de los cuales sabe son y fueron habidos de legítimo matrimonio por no haber oído cosa en contrario, y por cristianos viejos, limpios de toda mala raza y mezcla

de judío, moro ó nuevamente convertido, sin haber oído que ninguno dellos ni sus ascendentes fuesen penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición en público ni en secreto por delito alguno de los contenidos en la pregunta ni por otros. Y asimismo dijo que el tiempo que los conoció en la ciudad de Sevilla, donde asistió desde el año de catorce, los tuvo y vió tener por nobles hijosdalgos de sangre, según costumbre y fueros de España y Portugal, y fueron estimados guardándoles las exenciones que se acostumbran guardar á los demás hijosdalgos, tratándose con lustre y porte de hombres nobles, sin haber tenido dichos padres ni aquel oficio vil, bajo, ni mecánico. Y en cuanto al pretendiente, dijo lo mismo.—Y repreguntando por el oficio de pintor dijo, que en todo el tiempo que le ha conocido, ni antes sabe, ni ha oído decir que lo ha tenido por oficio, ni tenido tienda, ni aparador, ni vendido pinturas; que sólo lo ha ejecutado por gusto suyo y obediencia de S. M., para adorno de su Real Palacio, donde tiene oficios honrosos, como son el de Aposentador mayor y Ayuda de Cámara, y que esto es la verdad por el juramento que tiene hecho. Leyósele su dicho, rectificóse en él, y lo firmo. Dijo no tocarle las generales, y que es de edad de cincuenta y ocho años poco más ó menos.—Alonso Cano.—Fernando Ant. de Salcedo.—Diego Lozano y Villamejor.

Declaración de Juan Carreño de Miranda en la misma información.

Que conoce al pretendiente había casi treinta y cuatro años, que son los que hace que vino el testigo á esta corte. Que comunmente llamaban y le llaman el Sevillano, que le tiene por noble hijodalgo, etc....., y que sabe que yendo un día del año pasado de 1654 ó 55 á Palacio á buscar á dicho pretendiente, subiendo por la escalera del cubo que sale á la galería del despacho, sintió que venía otra persona detrás del testigo, y reconoció que era un caballero de la Orden de Calatrava; porfió con él que pasara adelante, y le dijo que no, que supuesto iba á ver á Diego Velázquez, le dijese que su primo D. Fulano Morejón Silva le esperaba. Que no ha vendido pinturas por sí ni por tercera persona; antes se acuerda de un retrato del Sr. Cardenal Borja, siendo Arzobispo de Toledo, que le pidió á Diego Velázquez le hiciese, el cual, llevándosele, no quiso tomar ninguna cantidad por él, y el Sr. Cardenal le envió un peinador muy rico y algunas alhajas de plata en recompensa.

Declaración de Francisco Zurbarán en la misma información.

Francisco Zurbarán Salazar, natural de Fuente de Cantos, en Extremadura, vecino de Sevilla, residente en Madrid desde Junio de 1658, y dijo que le conoce hace cuarenta años, y que conoció á sus padres, que eran gente muy principal; que en la familia de Velázquez había habido familiares de la Inquisición; que á los padres, que conoció, los vió siempre tratarse con mucho lustre y estimación y lo mismo oyó de los abuelos; que no ha tenido tienda ni ejercido el oficio de pintor más que para S. M., y que si hubiera algo en contrario lo supiera por haber muchos años que conoce al pretendiente y á sus padres.

Declaración de don Gaspar de Fuensalida en la misma información.

Que le conoce cuanto ha que vino á Madrid..... Que siempre le ha conocido en Palacio á vista de S. M. con nombre de mayor pintor que hay ni ha habido en Europa, y que así lo confesó Rubens, un gran pintor que vino á esta corte..... Que le ha visto este testigo pintar en Palacio lo que S. M. le ha mandado, así para España como presentes que ha hecho á otros Príncipes de Europa; y sabe que lo ha enviado *tres* veces á Italia, como á Venecia, Roma, Florencia y otras partes, donde ha tenido mucha amistad con los SS. PP. Urbano VIII é Inocencio X, teniéndole en todas estas provincias por el modelo de la pintura, sacando retratos, etc..... Y en las jornadas que ha hecho ha sido siempre para traer originales de su mano y de los pintores y estatuarios antiguos..... Que el pretendiente es quien acabó y perfeccionó el Panteón del Escorial.

MUSEO IMPERIAL DE VIENA



EL PRÍNCIPE FELIPE PRÓSPERO

Fotog. Braun, Clement y C.ª

Instancia del Contador de palacio al Rey sobre reclamaciones de Velázquez.

Señor: Diego de Silva Velázquez, Aposentador de Palacio, dice que de los ordinarios de su oficio se le está deviendo un año entero que ya aporta setenta mil reales y más se le deve el año de cinquenta y tres treinta mil, y los barrenderos y oficiales de mano dependientes de su oficio no sirven ni dan recado, y lo que más es que no hay un real para pagar la leña de las chimeneas del quarto de S. M. con que está en peligro de una gran falta. Suplica á V. M. mande se le den mil ducados de socorro por cuenta de sus ordinarios de lo más pronto que tuviere el maestro de la Cámara.

También representa á V. M. que de resulta del hospedage del embajador de Francia se an distribuído las alajas dél en diferentes oficios, cargando á la Tapicería las sillas, y las vidrieras á la munición. Suplica á V. M. mande se devuelban al oficio de la furriera donde tocan y sobre este punto mandarse informar de los oficiales más antiguos de la casa.

Habiéndose visto en el Bureo de 17 de este mes, un memorial de Diego de Silva Velázquez, Aposentador de Palacio, en que pedía mil ducados de socorro por cuenta de sus ordinarios, de lo más pronto que tubiese el maestro de la Cámara, se acordó (á esta parte) que el

dicho Diego Velázquez ajuste sus cuentas y el Contralor y Maestro de la Cámara ajusten el dinero que le tienen dado y traigan relación de ello desde que sirve el oficio, y Velázquez las cuentas de ordinarios y que se le entreguen los diez mil reales que dice al maestro de la Cámara tiene prontos para este oficio. De que doy aviso á V. M. para que, por lo que le toca, tenga cumplimiento el referido acuerdo del Bureo. Guarde Dios á V. M. muchos años como deseo. Madrid y Noviembre 19 de 1659 años.—Gaspar de Fuensalida.—Señor Contralor.

Carta escrita por Velázquez en Valladolid al volver de la jornada á la frontera de Francia.

Señor mío: holgaré mucho halle esta a V. m. con la buena salud que le desseo y asimismo á mi señora doña María. Yo S.r llegué á esta Corte sábado a el amanecer 26 de Junio cansado de caminar de noche y trabajar de día, pero con salud, y gracias a Dios hallé mi casa con ella. S. m. llegó el mismo día y la Reyna le salió a recibir a La casa del Campo y desde allí fueron a n.a S.a de Atocha. La Reyna está muy linda y el príncipe n.o S.r El miércoles pasado hubo toros en la plaza mayor, pero sin cavalleros, con que fué una fiesta simple y nos acordamos de la de Valladolid. V. m. me avise de su salud y de la de mi señora doña María, y me mande en que le sirva, que siempre me tendrá muy suio; a el amigo Tomás de Peña de V. m. de mi parte muchos recados, que como io andube tan ocupado y me bine tan de prisa no le pude ver. Por acá no ay cosa de que poder abisar á V. m., sino que Dios me le g.de muchos años como desseo.

M.d y Jullio 3 de 1660.

d. V. m.,
q. s. m. b.,
DIEGO DE SILVA
VELÁZQUEZ

S.r Diego Valentín Díaz.

Partidas de defunción de Velázquez y de doña Juana Pacheco, su muger.

Partida.—En siete de Agosto de mil y seis cientos sesenta murió en esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid D. Diego Velázquez, caballero de la Orden de Santiago y aposentador de S. M. Recibió los Santos Sacramentos, y dejó poder para testar á doña Juana Pacheco, su mujer, y á D. Gaspar de Fuensalida, y á cada uno in solidum, ante..... Escribano de S. M., que asiste..... Enterróse en la bóveda de dicha Iglesia, y dieron de sepultura, paño y tumba 3.200.

Partida.—En catorce de Agosto de mil y seis cientos sesenta murió en esta parroquia de San Juan Bautista de Madrid (habiendo recibido los Santos Sacramentos) doña Juana Pacheco, mujer que fué de D. Diego de Silva Velázquez, caballero del hábito de Santiago y aposentador de S. M., que vivía en casa del Tesoro. Otorgó poder para testar ante..... Escribano.....

Memoria de lo que se encontró en el cuarto del Príncipe por muerte de Diego Velázquez.

En Palacio, en el quarto del Príncipe nro. señor (que esté en el cielo), á diez de Agosto de mil seiscientos y sesenta, el señor Don francisco de Contreras y Rojas, aposentador de Palaçio, de orden de su Mg.d el Rey nuestro S.r abrió la pieça de la galería del dho. quarto, y en presencia de D. Gaspar de Fuensalida, Grefier de el Rey nuestro señor y testamentario de Diego de Silva Velázquez que fué aposentador de Palacio; estando también presentes Juan Baptista de Maço, yerno del dho. Diego Velázquez, se reconoçieron los papeles que se hallaron de quentas de la furriera, alegajados y sueltos, y otros que auía de obras particulares; los quales se quedaron en la misma pieça hasta que se tome orden de quien sean de entregar.

Alajas de S. M.

Hallóse vna estatua ó medalla, medio cuerpo de bronçe, del S.r Rey Don Phelipe segundo, con una peaña triangulada con tres águilas.

Vu xpto formado de barro coçido, con dos ángeles que es el descendimiento de la cruz.

Catorçe colgaduras de marcos de bronce dorado, formadas con cada dos bichas.

Vna pintura del basan (1) con diferentes ganados:

(1) Basano.

tiene dos baras y tres quartas de largo, y dos baras de alto, poco más ó menos.

Vn quadro de san Seuastián de Joseph de Riuera, de dos baras y dos tercias de largo, y dos baras de alto.

Vn quadro de la fee, de Tiçiano, de dos baras y media de largo y dos de alto.

Dos quadros iguales, de Josef de Riuera de Job y San Gerónimo, de dos baras de largo poco más ó menos.

Vn quadro de san Seuastián, con su marco dorado, de tres quartas de alto.

Vn Retrato del Rey de Francia que oy es (1), medio cuerpo, con su marco dorado.

Vn quadro en tabla, de tres quartas de alto y bara y quarta de tendido, pintado nra. señora, el niño y algunos santos.

Vna cabeça de un hombre, baçiada de çera.

Dos cajones de madera con unas plantas de papel de la Villa de Madrid.

Vn cupidito de mármol sobre una almohada.

Vn Retrato de la S.ra Infanta Reyna de vngría.

Seis marcos de éuano verde, ondeados, de bara y tercia de largo.

Otros dos marcos dorados, pequeños.

Vna peaña de caoba y éuano.

Ocho pies de yerro de morillos, forma de culebras.

Vna medalla de bronçe del señor don Juan de Austria, medio cuerpo, sobre vna peaña de piedra negra.

Vn relox de luz con vna nuestra señora metida en una guirnalda de flores.

---

(1) Luis XIV.

Medio bufete sin pies, de pórfido, ochavado.

En el Camarinete de la torre que corresponde al oratorio, se alló:

Vn descendimiento de la cruz, de bronçe con su peaña de éuano, y la cruz de éuano con su letrero.

Vn Relicatorio de christal con una anunçiata de oro y esmalte, metido en una caja açul de terçiopelo.

Vn retrato del griego (1), de una caueça de un clérigo.

Vn retrato del griego, medio cuerpo, de vna muger.

Otro del mismo, de vn viejo, antiguo.

Vna caueça de una verónica en una sáuana.

Dos antojos de larga vista, con los cauos de marfil, en sus cajas cármesis.

Vna caja con unas frutas de çera.

Tres quadrillos ochauados, pequeños, con sus marquillos dorados.

Tres antojos de larga vista, los dos en pergamino, y el otro colorado con cabos de marfil.

Vn cuerno de bada con un pieçeçillo de plata.

Vn relicario con dos ángeles de plata sobre una peana de ébano, con vn quadrillo de box donde está tallada la degollaçión de los Inocentes.

Vn marco de un espejo, quebrado.

Vn modelo de Iglesia, en forma de Cruz, de madera.

Entróse en una pieça, que era la librería de S. A. y se halló, cantidad de Tablas de tablas (sic) desechas de cajas.

En otro tránsito pequeño, como se entra en la Ga-

(1) El Greco, Dominico Theotocópuli.

lería á mano derecha, se allaron diferentes marcos y bastidores y tablas, todo de poca importancia, y con esto un marco negro de espejo sin luna.

Más se allaron dos bolas aobadas de bronce con unos cordones.

Dos compases grandes de yerro, uno mayor que otro.

Vn mapa arrollado.

En vn arca se allaron los cordones con borlas que vinieron de Italia, con los espejos que embió el Conde de Castrillo.

Vn marco dorado grande.

Tragéronse del pasadiço vna lámina de vna quarta de alto, de vn S.to de la orden de S.n Francisco, otra lámina de un salbador, de una quarta de alto.

Otra lámina en vitela, de la visitación de S.ta Isauel.

Vn Pastorbonus.

Vn Saluador en vitela con las manos sobre vn mundo.

Vn Francisco Xauier, en lámina.

Vna relixiosa de la orden de S.t Yago, en lámina.

Las quales siete láminas, con sus marcos negros, quedaron en el q.to del Príncipe.

Abrióse un cubillo en la escalera que baja á la Secretaría del despacho, y se alló en él vn retrato arrollado de la Reyna madre de françia.

Otro retrato del señor emperador.

Vna cabeça de vna ynglesa, de Diego Velázquez.

Vn espejo de media vara de alto, con marco de ébano y marfil.

Vn retrato de una caueça del Rey de françia siendo niño.

Vn marquillo de ébano, de media bara.

Vna estatua pequeña de bronçe, con un niño y áncoras, sobre vn pedestal de ébano.

Vna pintura de la Mag.[na], que se arrolla, y tiene niño.

Dos aras de pórfido, de media bara.

Tres marcos de ébano.

Dos guarniciones de faroles de bronce, dorados, sin bidros.

Deferentes llaues, sin sauer de donde son.

Vnos tracos de trucos.

Vn lbro Grande de á folio, de plantas de edifiçios.

Dos adornos de pintura con dos leones y un castillo.

Vna caueça de vn niño, de mármol.

Es copia de la memoria que se hiço de lo que se alló, en el quarto del Principe nro S[r], que eran alhajas de su Mg.[d], hallándose presentes el dho D. Fran.[co], de Rojas, aposentador, Juan Baup.[a] del Mazo, yerno de Diego de Silua Velázquez, aposentador que fué, y por cuya muerte estauan en dicho quarto para diferentes disposiciones; y entre otras alajas del mismo Diego Velázquez, que se reconoçieron y apartaron, y las tocantes á Su Mag.[d], quedaron á cargo del dho don Fran.[co] de Rojas, y pasó en mi presencia, y así lo çertifico, en M.[d] á veinte y nueve de Septt.[e] de mil y seiscientos y sesenta y un años.

GASPAR DE FUENSALIDA.

(Arch. de Palacio. Felipe IV. Casa. Leg. 118).

CATALOGO

DE LAS

OBRAS AUTÉNTICAS QUE SE CONSERVAN DE VELÁZQUEZ

CON EXPRESIÓN DE DONDE SE HALLAN Y QUIÉN LAS POSÉE

Al redactar este catálogo he tenido presente el publicado por Beruete, cuyos juicios acerca de la autenticidad de algunas obras, aquí no incluídas, son verdaderamente notables.

EN MADRID

Museo del Prado.

La Adoración de los Reyes, núm. 1.054.
Busto de hombre desconocido, núm. 1.103.
Busto de Felipe IV, núm. 1.071.
Felipe IV en pie, núm. 1.070.
El Infante D. Carlos, núm. 1.073.
Retrato de doña Juana Pacheco, núm. 1.086.
Los Borrachos, núm. 1.058.
Paisaje de la Villa Medicis, núm. 1.106.
Paisaje de la Villa Medicis, núm. 1.107.
La Fragua de Vulcano, núm. 1.059.
Retrato de la Infanta doña María, núm. 1.072.
Pablillos de Valladolid, núm. 1.092.
Retrato ecuestre del Príncipe D. Baltasar Carlos, núm. 1.068.

Retrato de Felipe IV, núm. 1.066.
Idem de la Reina doña Isabel de Borbón, núm. 1.067.
Idem del Conde-Duque de Olivares, núm. 1.069.
Idem de Felipe III, núm. 1.064.
Idem de la Reina doña Margarita de Austria, número 1.065.
Retrato de Felipe IV en traje de caza, núm. 1.074.
Idem del Príncipe D. Baltasar Carlos, núm. 1.076.
Retrato del Conde de Benavente, núm. 1.090.
Cristo crucificado, núm. 1.055.
Retrato del Infante D. Fernando en traje de caza, núm. 1.075.
La rendición de Breda, núm. 1.060.
Retrato de «El Primo», núm. 1.095.
Vista de Zaragoza, núm. 788.
Retrato de Martínez Montañés, núm. 1.091.
Busto de Felipe IV, núm. 1.080.
La Coronación de la Virgen, núm. 1.056.
Marte, núm. 1.002.
Mercurio y Argos, núm. 1.063.
Don Sebastián de Morra, núm. 1.096.
El Niño de Vallecas, núm. 1.098.
El Bobo de Coria, núm. 1.099.
Don Juan de Austria, núm. 1.094.
Las Hilanderas, núm. 1.061.
Las Meninas, núm. 1.062.
Retrato de la Reina doña Mariana de Austria, número 1.079.
Repetición del anterior, núm. 1.078.
Esopo, núm. 1.100.
Menipo, núm. 1.101.
Don Antonio «El Inglés», núm. 1.097.

Retrato de la Infanta doña Margarita, núm. 1.084.
Visita de San Antonio Abad á San Pablo, número 1.057.

De propiedad particular.

El Vendimiador. (D. Leandro Alvear).
San Pedro. (D. A. de Beruete).
Retrato de Don Diego de Corral. (Duquesa de Villahermosa).

EN SEVILLA

La Virgen entregando una casulla á San Ildefonso. (Palacio Arzobispal).
Cristo y los peregrinos de Emaus. (Sra. Viuda de Garzón).

EN VALENCIA

Retrato de Velázquez. (Museo Provincial).

EN EL ESCORIAL

La Túnica de José.

EN INGLATERRA

Galería nacional de Lóndres.

Cristo en casa de Marta.
Retrato en pie de Felipe IV.

Cristo atado á la columna.
Cacería del Hoyo.
Busto de Felipe IV.

De propiedad particular.

Los Dos muchachos. (Duque de Wellington).
El Aguador de Sevilla. (Duque de Wellington).
Busto de personaje desconocido. (Duque de Wellington).
La Vieja friendo huevos. (Sir Francis Cook).
Retrato del Conde-Duque de Olivares. (M. Holford).
Retrato del Príncipe Don Baltasar Carlos con un enano. (Conde de Carlisle).
Retrato de Juan de Pareja. (Conde de Radnor).
La Venus del Espejo. (Colección Morritt).

AUSTRIA

Museo Imperial de Viena.

Retrato de medio cuerpo de Felipe IV.
Idem de su primera mujer doña Isabel de Borbón.
Retrato en pie del Príncipe Don Baltasar Carlos.
Retrato de medio cuerpo de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV.
Retrato de la Infanta doña Margarita, hija de Felipe IV.
Retrato de la misma.
Retrato del Príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV.

EN FRANCIA

Museo del Louvre.

Busto de la Reina doña Mariana de Austria.
Retrato de la Infanta doña Margarita.

Museo de Rouen.

El Geógrafo.

EN ROMA

Retrato de Inocencio X. (Galería Doria).
Retrato de Velázquez. (Museo Capitolino).

SAN PETERSBURGO

Busto de Inocencio X.
Busto del Conde-Duque de Olivares. (Museo del Ermitage).

DRESDE

Retrato de Juan Mateos.
Busto de un desconocido.

MÓDENA

Retrato del Duque de Módena.

MUNICH

Retrato de joven desconocido. (Pinacoteca).

FRANCFORT

Retrato de la Infanta doña Margarita. (Instituto Stædel).

CUADROS PERDIDOS

La Cena (copia del Tintoretto).
La Expulsión de los moriscos.
Venus y Adonis.
Psiquis y Cupido.
Apolo desollando á un sátiro.
Retrato ecuestre de Felipe IV.
Un caballo.
Otro bayo.
Un jinete.
Otro.
Retrato de un príncipe.
Retrato de Ochoa, portero de Palacio.
Retrato de Cárdenas, el bufón toreador.
Calabacillas, bufón.
Velasquillo, bufón.
Dos retratos.
Catorce cabezas en ocho lienzos.
Montería de lobos.
Felipe IV cazando jabalíes.
Una cornamenta de ciervo.
Un pelícano y otros pájaros.
Interior de la Iglesia de San Jerónimo.
El salón dorado.
Una cabeza de una inglesa.

BOCETOS, DIBUJOS Y GRABADOS

No se conservan *bocetos* que puedan indudablemente considerarse de Velázquez aunque los escritores extranjeros mencionen muchos y los coleccionistas pretendan poseerlos. La carencia casi total de apuntes, manchas de color y estudios previos, permiten creer que en los mismos lienzos planeaba y modificaba lo que quería.

Respecto de los retratos ya hemos indicado que al ejecutar algunos de empeño solía antes adiestrarse en una cabeza; las de la Infanta doña María y el Duque de Módena, parecen resultado de esta preparación, y con el mismo propósito pintó la de Juan de Pareja antes de retratar á Inocencio X.

Los *dibujos* originales de Velázquez son rarísimos. Sin citar los catalogados como tales en Londres, París y Viena, de los cuales dos ó tres parecen suyos, hay uno en la Biblioteca Nacional de Madrid, que representa, visto de espaldas, un page que pudiera ser el que en *Las Lanzas* tiene por la brida el caballo de Spinola, y otro de un hombre con capa en la Academia de San Fernando. En el Instituto de Jovellanos de Gijón, hay varios: los principales son una carroza con dos caballos vista por la zaga, hecho á pluma, y un apunte con lápiz rojo para la figura del *Marte*.

Grabados de mano de Velázquez, no se conocen más que dos. Uno al agua fuerte retocado con buril y otro á punta seca.

Ambos son retrato del Conde-Duque: el primero está en el Museo de Berlín, y el segundo, que tiene marcado aspecto de lámina hecha para libro, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Don Juan de Butrón.—Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura.—Madrid, MDCXXVI.

Memorial informatorio por los pintores en el pleyto que tratan con el Señor Fiscal de su Magestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exempción del arte de la pintura.—Madrid, por Juan González, año 1629.

Vicente Carducho.—Diálogos de la pintura.—Madrid, 1633.

Francisco Pacheco.—Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza.—Sevilla, 1649.

Espinosa y Malo (Don Lucio).—El pincel cuyas glorias describía...—Madrid, MDCLXXXI.

Palomino de Castro (Don Antonio).—El museo pictórico y escala óptica: El parnaso español pintoresco laureado. —Madrid, 1715, 1724.

Don Antonio Ponz.—Viaje de España.—Madrid, 18 tomos, 1772 á 1794.

Cean Bermúdez.—Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.—Madrid, 1800.

Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey, Nuestro Señor, sito en el Prado de esta corte.—Con real licencia.—Madrid, 1828.

Jusepe Martinez.—Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.—Madrid, 1866.

Asensio y Toledo (José M.)—Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias.—Sevilla, 1867.

Pedro de Madrazo.—Discurso pronunciado en la Academia de San Fernando en 20 de Noviembre de 1870.—Madrid, 1870.

Zarco del Valle.—Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo LV.—Madrid, 1870.

Pedro de Madrazo.—Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado.—Madrid, 1872.

Cruzada Villamil (Gregorio).—Rubens diplomático español.—Madrid, 1874.

Araujo Sánchez (Ceferino).—Los museos de España.—Madrid, 1875.

Asensio y Toledo (José M.).—Pacheco y sus obras.—Sevilla, 1876.

Pedro de Madrazo.—Quelques Velázquez du musee de Madrid. *L'art.*—París, 1878.

Pedro de Madrazo.—Viaje artístico de tres siglos por las coleciones de cuadros de los reyes de España.—Barcelona, 1884.

Cruzada Villamil (Gregorio) (1).—Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos.—Madrid, 1885.

Rodriguez Villa (Antonio).—La corte y la monarquía de España en los años 1636 y 37.—Madrid, 1886.

Menéndez y Pelayo (M.).—Historia de las ideas estéticas en España.—Madrid, 1890.

---

(1) Esta obra no llegó á ponerse en venta.

Conde de la Viñaza.—Adiciones al diccionario histórico de Cean Bermúdez.—Madrid, 1894.

Aarseens de Somerdyck.—Voyage d'Espagne curieux historique et politique.—París, MDCLXV.

Stirling (William).—Velázquez et ses œuvres. Traduit par G. Brunet avec des notes et catalogue des tableaux de Velázquez, par W. Bürger.—París, 1865.

Barón Ch. Davillier.—Memoire de Velázquez.—París, 1874.

Charles Blanc.—Histoire des peintres de toutes les écoles. París.

W. Burger (Thoré).—Tresors d'Art en Angleterre.—París, 1865.

Stirling (W.).—Annals of the artists of Spanis.—Londres, 1848.

Curtis (Ch. B.).—Velázquez and Murillo, á descriptive and historial catalogue of the works.—Londres, 1883.

Lefort (Paul).—Velázquez, París, 1888.

Justi (Carl).—Diego Velázquez, and his times.—Londres, 1889.

Emile Michel.—Etudes sur l'histoire de l'art.—París, 1895.

Stevenson R. A. M.—The art of Velázquez.—Londres, 1895.

Walter Armstrong.—Velázquez. A study of his life and art.—Londres, 1897.

Beruete (A. de).—Velázquez, preface de M. L. Bonnat, illustrations par Braun, Clement et C.e—París, 1898.

INDICE

VIII

IX

X

XI

APÉNDICES

DOCUMENTOS

FOTOGRABADOS

Acabóse la impresión de este libro
en Madrid, en la imprenta
de Ricardo Fé, Olmo, 4,
el día 6 de Junio
del año
1899.
Los fotograbados
están hechos en los talleres
de «Blanco y Negro».